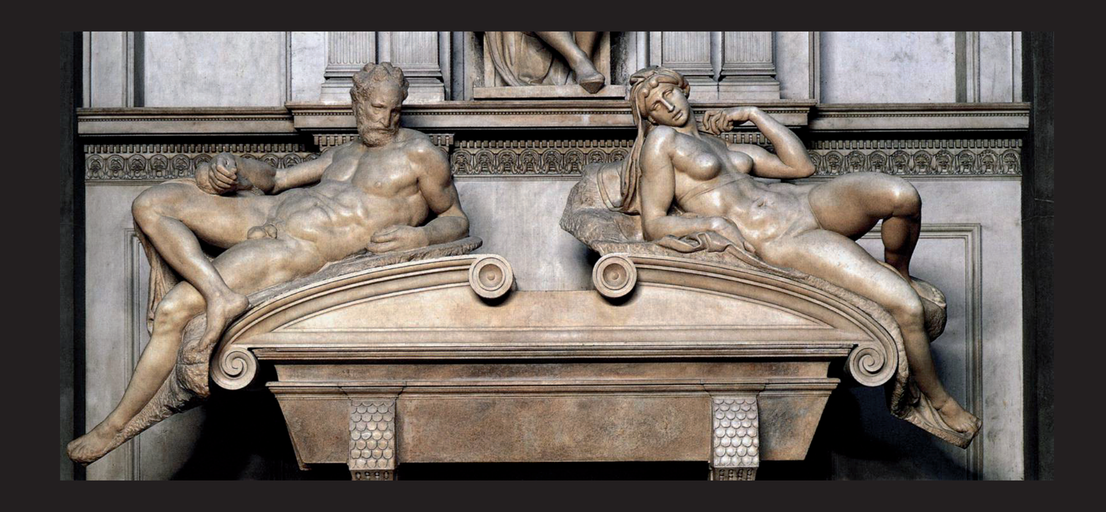
Universitat Rovira i Virgili



La aurora y el poniente
(Borges, 1899-1999)

Edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar



Biblioteca Digital, 4

La aurora y el poniente (Borges, 1899-1999)

Edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar



Tarragona, 2010









1ª edición electrónica: febrero de 2011
1ª reimpresión: septiembre de 2008
1ª edición: marzo de 2000

Publicacions URV
Av. Catalunya, 35
43005 Tarragona
Tel. 977 558 474 · Fax 977 558 393
Correo-e: publicacions@urv.cat

ISBN: 978-84-694-0463-8

Nadie puede escribir un libro.
Para que un libro sea verdaderamente,
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.

JORGE LUIS BORGES

So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent

SHAKESPEARE, *Sonnets*, [LXXVI]

Índice

Nota de los editores / 9

La Aurora / 13
PACO TOVAR

Dos poemes anglesos / 15
JOAQUIM MALLAFRÈ

I

El desliz humorístico / 21
SAÜL YURKIEVICH

Borges en el periódico Martín Fierro / 27
TRINIDAD BARRERA

En torno a Borges y Cansinos-Assens / 37
RAMÓN OTEO

Borges, entre Orígenes *y* Ciclón / 45
MANUEL FUENTES

II

El antihumanismo de Borges / 57
JUAN ARANA

La cosmovisión de Jorge Luis Borges y sus raíces culturales / 67
MARÍA DEL CARMEN TACCONI

III

Jorge Luis Borges: las huellas de un corazón porteño / 79
Paco Tovar

Jorge Luis Borges y el destino escandinavo / 89
Teodosio Fernández

IV

Aspectos de la literatura fantástica en Borges / 97
Mario Goloboff

Malevos, maleantes y detectives: los juegos con la ley de Borges / 103
Sonia Mattalía

Borges, Bioy y el género policial / 111
Rosa Pellicer

V

El fluir interminable. Operaciones escriturarias de Borges / 127
Elisa T. Calabrese

Mundos posibles en la narrativa de Borges / 143
Margarida Aritzeta

Borges y el canon, o de cómo ser un clásico. Borges y el canon argentino / 159
María Caballero

El Aleph *cinematográfico* / 171
Sergio Vallhonrat

Y el poniente / 177
Manuel Fuentes

Nota de los editores

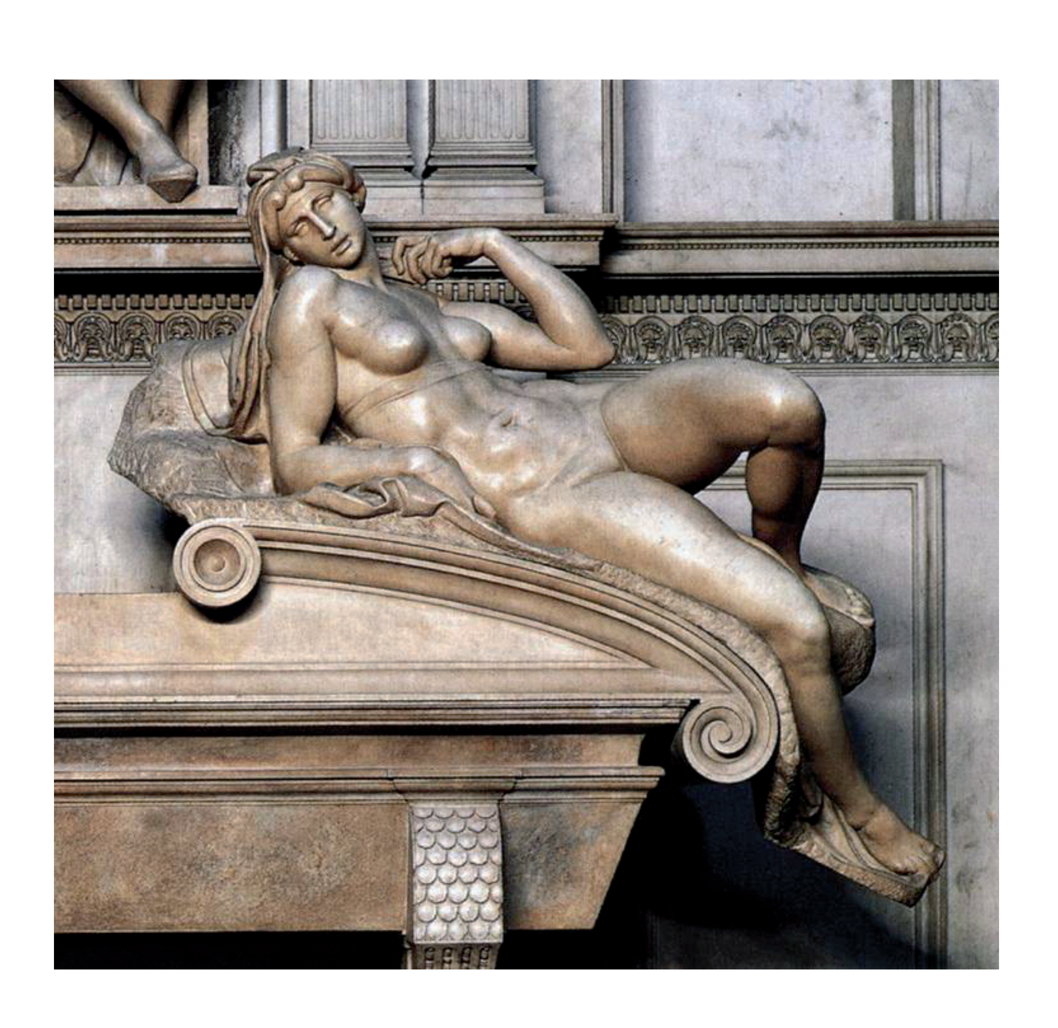
Cortesía y agradecimiento obligan. No hubiera sido posible la realización del Simposio Internacional Borges (1899-1999) sin la colaboración de las distintas personas e instituciones que a continuación se mencionan.

Dejamos constancia aquí de nuestra gratitud al *Departament de Filologies Romàniques* de la *Universitat Rovira i Virgili* y al *Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica* de la *Universitat de Lleida*; a los *Decanatos* de Filosofía y Letras de ambas universidades y al *Consorci* del 700 *Aniversari de la Universitat de Lleida*; a la *Diputació de Tarragona* que junto a la *Universitat Rovira i Virgili* nos concedió su ayuda en el marco de colaboración entre ambas instituciones; al *Comissionat per a Universitats i Recerca* de la *Generalitat de Catalunya* y al programa *ARCS98*; al *Museu d'Història de Tarragona* y al Sr. Magí Seritjol del *Servei de Difusió* quien nos facilitó el espacio ideal para la representación de la obra teatral **La sombra de Borges**; a los actores Cristina Cervià y Eduard Teixidor que habitaron ese espacio en una noche memorable; a la Srª. Lourdes Latorre de la *Fundació "La Caixa"* a cuya gestión debemos esa memorable noche; a nuestros compañeros el Dr. Ramón Oteo (URV), que alentó el proyecto, y el Dr. Antonio García Español (URV) sin cuya ayuda estas líneas perdurarían en el olvido; a Santiago Montes, que batalló con el ordenador; a los secretarios de los Departamentos de la URV y de la UdL, Sr. Salomó Ortega y Srª Gene Torralba, que solventaron todos los contratiempos del azar y los que nuestra ineptitud organizativa fraguaba.

La gratitud se extiende a todos los ponentes que aceptaron nuestra invitación, y cuya amistad y magisterio nos honran, y a los estudiantes de Lleida y Tarragona que quizás intuyeron que el saber es una de las metáforas del respeto compartido.

Tarragona-Lleida, Noviembre 1999

La aurora y el poniente
(Borges, 1899-1999)



La aurora

Tu nombre sigue siendo Jorge Luis Borges. Naciste, cuentas, y quizás puedas probarlo, un 24 de agosto de 1899, dentro de esa ciudad que llaman Buenos Aires, aunque la verdad es que ese momento queda lejos, incluso antes de que buscaras los atardeceres, los arrabales y la desdicha, más tarde sustituidos por las mañanas, el centro y la seguridad.

Confesabas un día que habías hablado mucho, que habías hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu; también afirmabas entender que el pensamiento es una actividad de la mente, y recordabas haber visto a Verlaine como emblema de pureza lírica, compartiendo con Emerson cuestiones filosóficas. Un ahora posterior, afirmaste saber que toda mezcla es posible y no hay causa que merezca desprecio. Tú, tan irónico y tan serio, no importa cuándo, te ponías las máscaras al revés, mintiendo con descaro verdades como puños. Al fin y al cabo, querías proceder por definición, no por suposición, aceptando los peligros voluntariamente. Cualquier cosa debe discutirse: la realidad más clara, la ficción más transparente, la palabra oportuna y hasta la que lleva consigo la insolencia. No inventabas nada nuevo, aunque buscabas ser reciente, y no confundas fresco con maduro.

En una ocasión explicaste un sueño: salías de otro sueño, repleto de cataclismos, para despertar en una pieza extraña, casi vacía de muebles. Apenas clareaba fuera. Te preguntaste, entonces, dónde estabas, y reconociste tu ignorancia; quién eras, y no llegaste a reconocerte. De inmediato, te creció el miedo: pensaste que era la vigilia de tu infierno y que allí te reservaban plaza de infinito. Eso pasaba justo antes de abrir los ojos de veras, pero temblando. De los temores, se aprende, nunca despiertas.

No olvidarás, tú tan memorioso, que escribiste a trozos una breve historia de la eternidad, previa a ficciones con rostro policiaco y cuerpos fantasmagóricos, seguidas éstas de unos pocos artificios que juzgabas menos torpes que los anteriores —una leve muestra de orgullo le asalta a cualquiera—. Tampoco echo en saco roto que fuiste testigo de lo imposible, sorprendiéndote con la magia completa del Aleph, reclamando desde entonces tu derecho al olvido.

Abordaste otras inquisiciones, nuevos juicios elocuentes sobre temas de particular interés. ¿Y por qué no tanto pliego crítico?: el Hacedor debía cumplir sus guardias religiosamente. Este último te confesó que a Borges es a quién se le ocurrían las cosas mientras él caminaba despacio por ese Buenos Aires tuyo. De Borges tenías noticias; del otro sabías que le gustaban las viejas máquinas del tiempo, repletas de arena, los mapas y la tipografía del siglo XVIII; también las etimologías, el sabor del café y hasta la prosa de Stevenson —a lo mejor ambos coincidían en gustos—. Aquél ha compuesto algunas páginas de valor, pero inútiles para salvar al segundo... o a nadie. Los dos se atreven a confundirse.

(Borges, 1899-1999)

Pero volvamos a tus orígenes. Lo cierto es que nada sabes de tus mayores: los portugueses eran vaga gente que conservas en tu carne y forman parte del tiempo, de su país y del olvido. Así es mejor: son figuras de buena tierra y a ti te guardan sus anónimos laureles.

Yendo más cerca, sé que prefieres ver al otro contemplándote —o me equivoco de plano si has vuelto a mentirme—, descubriéndote osado y vacilante, cada vez más ciego, lúcido y tranquilo, atento a las piezas de ajedrez que te retan desde el tablero provocándote a seguir estrategias del orgulloso vencido.

Siglos después diría la Escritura
Que el Espíritu sopla donde quiere.
La cabal herramienta a su elegido
Da el despiadado dios que no se nombra:
A Milton las paredes de la sombra,
El destierro a Cervantes y el olvido
Suyo es lo que perdura en la memoria
Del tiempo secular. Nuestra es la escoria.

Sí, vencido y alegre por haber bebido hasta las heces —madres de caldos apreciables y de líquidos festivos— un vino que enseña a sus borrachos el arte de ver su propia historia como si ésta ya fuera ceniza.

Qué destino el tuyo, Borges: navegante por los mares del mundo; habitante de lugares diferentes; viajero que regresa hasta su estirpe; curioso ciego progresivo que tanto ha visto, o casi nada: apenas el rostro de una chica porteña que no quiere dar la cara a tu recuerdo. Cabe añadir, ya que viene al hilo, que elogiaste la sombra, instalando ahí pedazos de vejez y trozos de ética, de los que no te envaneces. Pronto sabrás quién eres.

Más rastro tuyo queda disperso, disperso y recogido, para aventarte hacia el norte, hacia el sur, hacia el este y el oeste, marcando los caminos con el oro que raya el lomo de los tigres.

Y acechas desde siempre. En la tersura
Del agua incierta o del cristal que dura.

Parte eres, Borges, de esos hombres de diversa estirpe y distintas religiones, con idiomas diferentes, que aún conspiran para no ser enemigos. Acaso no es verdad lo que dices; ojalá sea profético.

Paco Tovar

Dos poemes anglesos

Joaquim Mallafrè *
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

* Joaquim Mallafrè es conocido por sus traducciones de Joyce al catalán, entre las que destaca Ulysses. Otras traducciones suyas incluyen novelas del siglo xviii —Fielding, Sterne— y teatro del s. xx —Beckett, Pinter, Osborne—. Ofrece aquí una versión de los poemas ingleses de Borges en la lengua de R. Llull. Agradecemos su aportación (Nota de los editores).

JORGE LUIS BORGES

Two English Poems
To Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich

I

The useless dawn finds me in a deserted street-
corner; I have outlived the night.
Nights are proud waves: darkblue topheavy waves
laden with all hues of deep spoil, laden with
things unlikely and desirable.
Nights have a habit of mysterious gifts and refus-
als, of things half given away, half withheld,
of joys with a dark hemisphere. Nights act
that way, I tell you.
The surge, that night, left me the customary shreds
and odd ends: some hated friends to chat
with, music for dreams, and the smoking of
bitter ashes. The things my hungry heart
has no use for.
The big wave brought you.
Words, any words, your laughter; and you so lazily
and incessantly beautiful. We talked and you
have forgotten the words.
The shattering dawn finds me in a deserted street
of my city.
Your profile turned away, the sounds that go to
make your name, the lilt of your laughter:
these are illustrious toys you have left me.
I turn them over in the dawn, I lose them, I find
them; I tell them to the few stray dogs and
to the few stray stars of the dawn.
Your dark rich life...
I must get at you, somehow: I put away those
illustrious toys you have left me, I want your
hidden look, your real smile -that lonely,
mocking smile your cool mirror knows.

I

L'alba inútil em troba en una cantonada deserta;
he sobreviscut a la nit.
Les nits són ones orgulloses: ones blau fosc de cim feixuc
llastades amb tots els matisos d'espoli profund,
llastades amb coses desitjables i improbables.
Les nits tenen un hàbit d'ofrenes i rebuigs misteriosos,
de coses mig ofertes, mig guardades,
d'alegries amb un hemisferi fosc.
Les nits actuen així, t'aviso.
L'onada, aquella nit, em va deixar els parracs i els caps
per lligar habituals: uns amics odiats per a parlar-hi,
música per als somnis, i el fum de cendra amarga.
Les coses que el meu cor afamat no pot sofrir.
L'ona gran et portà.
Uns mots, mots qualssevol, rialla teva; i tu tan mandrosament
i incessantment bonica. Vam parlar i tu
has oblidat els mots.
L'esclat de l'alba em troba en un carrer desert
de la meva ciutat.
S'allunyà el gir del teu perfil, els sons que van
i et fan el nom, el dring de la teva rialla:
són joguines il·lustres que tu em vas deixar.
Les giro sota l'alba, les perdo, les trobo;
les dic als quatre gossos perduts
i als quatre estels perduts de l'alba.
La teva vida rica i fosca...
T'haig d'heure no sé com: Deso aquelles joguines
il·lustres que tu em vas deixar,
vull la teva mirada amagada, el teu somrís real
—aquell somrís burleta i solitari
que la fredor del teu mirall coneix.

II

What can I hold you with?
I offer you lean streets, desperate sunsets, the
moon of the jagged suburbs.
I offer you the bitterness of a man who has looked
long and long at the lonely moon.
I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts
that living men have honoured in bronze:
my father's father killed in the frontier of
Buenos Aires, two bullets through his lungs,
bearded and dead, wrapped by his soldiers in
the hide of a cow; my mother's grandfather
—just twentyfour— heading a charge of
three hundred men in Peru, now ghosts on
vanished horses.
I offer you whatever insight my books may hold,
whatever manliness or humour my life.
I offer you the loyalty of a man who has never
been loyal.
I offer you that kernel of myself that I have saved,
somehow —the central heart that deals not
in words, traffics not with dreams and is un-
touched by time, by joy, by adversities.
I offer you the memory of a yellow rose seen at
sunset, years before you were born.
I offer you explanations of yourself, theories about
yourself, authentic and surprising news of
yourself.
I can give you my loneliness, my darkness, the
hunger of my heart; I am trying to bribe you
with uncertainty, with danger, with defeat.

1934

II

Amb què et puc retenir?
T'ofereixo carrers remagrits, postes de sol desesperades,
    la lluna dels ravals esmussats.
T'ofereixo l'amargor d'un home que ha mirat
    temps i temps la lluna solitària.
T'ofereixo els meus avantpassats, els meus morts, els fantasmes
    que els homes vivents han honorat en bronze:
    el pare del meu pare mort a la frontera de Buenos Aires,
    amb dues bales travessant-li els pulmons,
    mort i barbat, embolicat pels seus soldats
    amb una pell de vaca; l'avi de la mare
    —tot just vint-i-quatre anys— encapçalant
    la càrrega de tres-cents homes al Perú,
    ara fantasmes dalt de cavalls esfumats.
T'ofereixo qualsevol lucidesa que hi pugui haver als meus llibres,
    qualsevol plenitud o bona jeia a la meva vida.
T'ofereixo la lleialtat d'un home que mai no ha estat lleial.
T'ofereixo el centre del pinyol de mi mateix que he conservat,
    no sé com —el mig del cor que no tracta en paraules,
    no trafica en somnis i que el temps, la joia,
    les adversitats no han tocat.
T'ofereixo el record d'una rosa groga vista
    a posta de sol, anys abans que nasquessis.
T'ofereixo explicacions de tu, teories sobre tu,
    notícies sorprenents i autèntiques de tu.
Et puc donar la meva solitud, la meva foscor,
    la fam del meu cor; intento subornar-te amb
    la incertesa, amb el perill, amb la desfeta.

El desliz humorístico

Saül Yurkievich
Universidad París-VIII. Francia

Creo que el sesgo o bies humorístico, creo que la vis humorística constituye un componente fundamental de la relación de Jorge Luis Borges con el relativo mundo y la lúdica literatura. Intento sacar a luz o poner de manifiesto esta actitud fundadora y sus efectos en la escritura borgeana. Acometo un examen que devela y encomia cierto tipo de doblez o de desdoblamientos borgeanos a partir de mi postura de examinador que también humoriza, porque no hay otro ángulo de abordaje que el de la complicidad humorística para entrar en trato con esa indefinible ambigüedad, con ese decir excéntrico, con esa técnica paradójica de apertura del sentido, con ese tinte o halo divertido que caracterizan al humor. Así como no existe, para hablar de la metáfora, una posición verbal exenta de lo traslaticio, despojada de lenguaje figurado (metáfora quiere decir transporte, recibe por ende una denominación metafórica), tampoco hay una captación del humor fuera de su influjo, fuera de sus trangresivas transposiciones. Y ya cuando aludo al decir ambiguo porque conlleva un desajuste entre el sentido y el tono, a la sutil inadecuación del registro, al ejercicio desconcertante del dislate, a todas esas marcas o guiños que provocan el viraje o rebote humorístico, estoy enumerando caracteres borgeanos, rasgos que identifican su literatura.

La relación que Borges establece con el mundo, consigo mismo y con la literatura (que alegoriza estos vínculos) es primordialmente humorística. Digo primordialmente porque el humor está en el principio ultraísta o vanguardista de Borges, porque basamenta sus escritos de todo género y porque permanece como filón a menudo emergente a lo largo de su obra. Unas veces el humor preside la concepción de ciertos poemas harto conocidos como “El general Quiroga va en coche al muere” o “Fundación mítica de Buenos Aires” o de algunas piezas (adjetivo que Borges atribuye a sus narraciones para evitar el canónico calificativo de cuento) muy mentadas como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote” o “El Aleph”; otras veces opera como irrupción subvesiva o reversiva, como desvío o desliz que perturba la cohesión del texto o que desbarata las reglas del juego, como ocurre con las bromas lingüísticas que mechan de humor y achispan el universo totalizador, totalitario de “La Biblioteca de Babel”.

Borges es un esteta que juega con las palabras. Borges es un escéptico que pone en obra el desvío irónico. El desvío de las ideas religiosas o filosóficas hacia la autónoma, lúdica y fictiva esfera de lo literario implica situarse en un interregno recreativo, en una área intermediaria, fuera de razón de uso, no sujeta a imperativos exteriores (como la exigencia de verdad) y de relativa implicación subjetiva o existencial. Exculpada de gravamen social o moral, en esta zona de libre arbitrio, de desembarazada disponibilidad, se puede, como hace Borges, operar fantasiosa o fantásticamente con hombres y dioses, con fábulas y argumentos, con

doctrinas y sistemas, con mitologemas y filosofemas merced a su rica extrañeza, su poder de sugestión o de pasmo, su enigmática atracción. Borges los adopta por su capacidad de personificar lo insólito o de poner en intriga misteriosas situaciones. Su escepticismo —tal como Borges lo declara en el "Epílogo" de *Otras inquisiciones*: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial"— reside en la distancia irónica (que es uno de los dispositivos lúdico-humorísticos). Constituye una armadura protectora que provee el humor contra los excesos abrumadores de lo real efectivo, contra los colmos sentimentales, contra las polarizaciones excluyentes, contra la cerrazón de los sistemas, contra los absolutismos y los maximalismos, contra la lógica de la dominación. Consiste en una desconfianza, en una crítica implícita a toda creencia fehaciente, a toda convicción consolidada, a toda firmeza dogmática; consiste en un arte del desprendimiento juguetón que Borges ejerce como Kafka, su modelo, con pareja maestría.

Tal escepticismo irónico le posibilita un tratamiento retórico (o sea figurado) de lo trascendental, como ocurre en "El acercamiento a Almotásim", en "Las ruinas circulares" o en "La escritura del dios" por mencionar algunos de los muchos textos de imitación mística. Este escepticismo irónico otorga a Borges una mirada de coleccionista de curiosidades en relación con el acervo legendario atesorado por la gran memoria del género humano, posibilita concebir extrañas composiciones o combinaciones extrayendo variados y a menudo opuestos ingredientes del almacén teológico, cosmológico y metafísico sin sentirse ni transgresor de arcanos ni profanador de sagrarios. Ese escepticismo no se compromete; no se entrega; no se deja cautivar por la profundidad; permite no ser enajenado por el sentimiento ni subsumido por lo trágico o patético. Le permite a Borges sacarse de encima o quitarse de adentro todo intríngulis psicológico, lo exonera de lo demasiado subjetivo y más aún de lo subliminal (con humor incisivo y mordaz, Borges suele criticar a la secta freudiana). Le permite humorísticamente suspender el juicio afectivo o moral, argumentar que Judas es el reflejo invertido de Cristo y más valeroso que Jesús porque eligió como sacrificio la infamia, imaginar que Otto Dietrich zur Linde, un ilustrado oficial nazi, destruye implacablemente al escritor judío David Jerusalem para extirpar en el verdugo toda traza de piedad o sea de humanidad inferior o sensible. Ese escepticismo permite a Borges evitar que la instintiva e impulsiva vitalidad o los pavores viscerales se implanten en su arte verbal, le permite intentar una lúcida y desapasionada configuración de la forma literaria.

La ironía triunfa en ese oasis donde la urgencia vital afloja y el pensamiento se libera de órdenes compactos, de monismos acaparadores. El humor desliga, funda un saber versatil, sofístico, un diletantismo dialéctico como el de Oscar Wilde, otro modelo que Borges emula, no sólo por su elegante agudeza también por la escritura despojada y diáfana. El humor comporta una consideración irreverente, no partidaria, que mira a diestra y siniestra, que admite la divergencia, que da lugar a la contradicción, que juega a ser y a no ser, que hace, como Borges, malabarismos con la afirmación y con la negación, pone en controversia tesis y antítesis, hace funcionar a fondo la conjetura, el poder fabulador, las variaciones hiperbólicas, la diversidad de pareceres, sucederes, los finales bifurcados y dispares. Fantasea con la novela progresiva ramificada de Ts'ui Pen o con la retrospectiva ramificada de Herbert Quain. Borges juega con objetos absolutos y presencias eternas, con bibliotecas totales, con infinitos circulares, con saberes herméticos y sobrehumanos, con una memoria infalible e incensante que no deja pensar. Juega con personajes paradigmáticos, con metáforas matricias y perennes, con los arquetipos de la imaginación mitológica. Juega

con condensaciones que condenan toda la literatura a la reiteración canónica, y contrariamente, juega con la inabarcable, inagotable diversidad del mundo, con la agobiadora y dispar simultaneidad, con un universo heterogéneo que no se deja alinear, hilar, inteligir, y que sólo puede representarse por *disjecta membra*, por heteróclitas acumulaciones, por la aproximativa alegoría de la enumeración caótica, ese Aleph oprimente que Borges, para anularnos, prodiga en sus escritos.

El humor es el antídoto contra la exaltación que embarga o la posesión patética que subsume y desespera. El humor es el arte malabar, arte de volatinería o acrobacia, de rozar sin apresar ni oprimir, de aludir sin adherir, o de mariposear sin posarse, del *amateur* refinado, sutil y dúctil, tánto que cuesta saber dónde está, qué endilgarle, cómo definirlo, determinar en qué bando está.

El humor no va a fondo, no se deja cautivar por las profundidades, no se entrega. Gusta más de los intercambios de las relaciones cambiantes, de la libre asociación, de los vínculos insólitos, de lo contradictorio, estimula la osadía conjetural, el arrojo y el azoro hipotéticos, al aventurarse hacia lo impensado, lo incompatible, y lo que pierde en fervor lo gana en inventiva movilidad, en exploradora inquietud. Para el humorista no hay fijeza ni firmeza aseguradoras, no hay nada inconmovible, todo puede desplazarse o revestirse. El humor dota de una conciencia lúdica que puede hacer y deshacer, estatuir y destituir, invocar y revocar con libre albedrío. Juega con el equívoco, con las apariencias, disociándolas del ser, un juego de espejos que multiplican al infinito o de inclusiones recíprocas que no tienen fin. El humor baraja posibilidades, amplía los posibles narrativos desentendiéndose del ser, (su ontología es plástica, mudable) y de las finalidades. Su propósito es provocar el asombro. No está al servicio de nada, no se somete a mandamiento exterior. El humor trabaja en superficie y se complace en combinar propuestas y supuestos. Juega con formas, con figuras, no con lo substancial ni con lo esencial. Se recrea con las florituras del intelecto sofisticado que se autosatisface construyendo castillos en el aire; repite series periódicas de galimatías o la insensata, o arma la caótica Ciudad de los Inmortales, metáfora de un inextricable, impensable universo. Juega con los saberes, con el saber demiúrgico de Tzinacán, que ve la rueda formada por todas las cosas que serán y que fueron y que consigue descifrar la escritura del tigre, una fórmula de catorce palabras que parecen casuales y que dota a quien las profiere de la omnipotencia divina. Juega con el saber acumulativo, imposible de articular categorialmente, incapaz de generalizar juego con el conocimiento sofístico de Tlön que inventa un universo paralelo para propio solaz porque no busca ni la verdad ni la verosimilitud, sólo la consternación.

Borges no es serio. Subvierte la seriedad convencional o busca lo serio imponderable, una seriedad de segundo grado. Humoriza, o sea practica el nomadismo intelectual. Es polimorfo y multilateral. Es oblicuo, perifrástico, inquietante. Asegura a la conciencia una constante movilidad, arma y desbarata sus propias componendas para salvaguardar su capacidad de entrar en las convenciones cognoscitivas y en las codificaciones culturales como lugares de pasaje, para poder salirse y subvertirlas. Perturba los arreglos, arruina las conformidades para sembrar desconcierto, poner dudas, para azuzar las problemáticas. Practica la reversibilidad de verdades, convicciones y certezas incólumes. Deliberada excentricidad que modifica la percepción y trastoca el sentido. Simula un estilo imperturbable que hace alianza con la reticencia y el pudor. Se complace en el profundo absurdo de las cosas, en su secreta y desatinada trama. El humor es por esencia estético, propone un juego de complicidades donde no hay vencedores ni vencidos. Preconiza las coexistencias disí-

miles, la imposibilidad de alcanzar la unidad. El humor de Borges presupone la máxima tolerancia, la mayor indulgencia.

Siempre que Borges fue entrevistado hacía en sus respuestas gala de humor para matizar sus apreciaciones y para revelar una ductilidad, una chispa, una relatividad o reversibilidad, un ingenio que corresponden al talante humorístico. “Las erratas mejoran mis textos” (Recojo algunas de sus humoradas). “Estoy asombrado de encontrar lectores; sólo escribo para la antigüedad”. “Pienso que soy un poco extranjero en la Argentina: como no tengo sangre italiana”. “No otorgarme el Premio Nobel se ha convertido en una tradición escandinava; desde que nací —el 24 de agosto de 1899— no me lo vienen dando”.

También en la conversación procedía como humorista al acecho, que preserva un margen de maniobra para marcar lo divertido, revelar conexiones inesperadas, trastocar lo serio en risible, reducir al absurdo, provocar el viraje humorístico. Sus amigos y sus lectores conspicuos coleccionan esas célebres humoradas. El humor es un temperamento que prima en la primera vanguardia, es el operador más reactivo y más creativo de esa revolución jocosa que encabeza el prodigioso inventor que fue Guillaume Apollinaire. Apollinaire prodiga humor en sus contrastes simultáneos, en sus metáforas de nexo extraordinario, en sus montajes disonantes, en sus dispositivos ideográficos, por doquier marca sus escritos con rupturas irreverentes, con desmesuras traviesas, con calambures, cabriolas y descalabros, con irrisiones y diversiones grotescas, con los graciosos efectos que provoca el arsenal del humor. El primer “Poème-conversation” y el primer collage literario “Lettre Océan”, dos invenciones formales de fecunda ascendencia, están plagados de humor. El humor, a menudo aliado con el azar, constituye un recurso primordial para consumar la renovación vanguardista, para mofarse del arte y de la literatura consagrados, para burlarse de todo pasatismo, de las sublimes exquisiteces de los simbolistas, de la poesía y la pintura enjoyadas, de los sueños demiúrgicos, de la unción sacerdotal y los transportes a los reinos ideales, del wagnerianismo grandilocuente, de las pompas o la chatura del arte burgués, de la hipersensibilidad de los estetas delicuescentes. Contra ellos, lanzan los vanguardistas sus ofensivas chanzas, sus manifiestos burlones, sus andanadas de bromas.

La vanguardia, que muy pronto se internacionaliza. Los dadaístas, el creacionismo de Huidobro, el primer surrealismo, todos esgrimen el arma del humor insumiso, transgresivo, irreverente. El culto a la gratuidad y al absurdo está inficionado de humor. Las intervenciones o *performances* de los vanguardistas responden a este espíritu nuevo que gusta de la agresión grotesca o de la bullanga carnavalera.

Miembro fundador del movimiento ultraísta, Borges, que metaforiza con fervor, asume el papel teórico, especializado en burlones y taxativos manifiestos. En ellos lanza sus ofensivas contra la cachivachería modernista, contra los que “ostentan el tatuaje azul rubeniano”, contra la poesía egótica de los “griteros del alma”, contra los géneros dilatados que dicen en doscientas páginas lo que cabe en dos renglones, contra la novela, “esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo”, contra “el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm*”. Borges se vale de incisiva ironía para desautorizar o devaluar a los predecesores inmediatos, para despejar el campo a la literatura porvenirista. En sus poemas del período ultraico, ese humor burlesco se transforma en factor de aligeramiento y en marca de simpatía, en aprehensión afectuosa que amiga con los objetos representados. En *Fervor de Buenos Aires*, en *Luna de enfrente* y en *Cuaderno de San Martín* se aplica, con ecos de Evaristo Carriego, al mundo circundante y cotidiano, al Buenos Aires de “austeras casitas” con un jardín y un patio, al barrio reconquistado, al suburbio con esquinas rosadas y pálpito de pampa:

He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
Sólo se descubrió
al entrevear la diestra las cuerdas.
Sólo se desñelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.
("La guitarra")

En estos poemas se esparcen los toques de humor que provocan deslices del sentido, risueñas asociaciones y transposiciones traviesas, el sorpresivo brote o el rebote humorísticos.

Dije la calesita, noria de los domingos,
y el paredón que agrieta la sombra de un paraiso (sic.),
y el destino que acecha, tácito, en el cuchillo,
y la noche olorosa como un mate curado.
("Versos de catorce")

Todas las metáforas de avecinamiento que vinculan lo magno con lo modesto y familiar tienen un dejo humorístico.

El humor negro preside la enunciación de "El general Quiroga va en coche al muere", donde Borges se acriolla y parodia la voz vernácula que marca el discurso de una argentinidad gauchesca. Ostensible, ésta acentúa el lóbrego localismo lingüístico:

El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

Feísmo, adjetivación enfática, metáforas osadas, idioma nacional, con notoria coloratura ríoplatense, "El general Quiroga va en coche al muere" cumple con el programa del grupo *Martín Fierro*, que preconiza localizarse, asumir lo nativo, reivindicar una autoctonía americana que haga buena alianza con la renovación estética.

Con "El general Quiroga va en coche al muere" Borges inaugura su propensión a la parodia y al pastiche, el humorismo mimético, la reescritura imitativa que traslada registros estilísticos, la copresencia de dos registros, el estilo ambiguo que todo lo vuelve impropio. Esta tendencia basamenta su estrategia literaria, instaura el juego de espejos y de máscaras, las propiedades vacilantes, las identidades trastocadas, eso que define la narrativa borgeana.

No hablo de humor ostensivo, de Borges y de su Isidoro Parodi, apellido que más que aludir indica lo paródico, eludo las parodias detectivescas de ese H. Bustos Domecq, autor que designa la simbiosis de dos humoristas en divertida complicidad, Borges y Bioy. Quiero referirme al núcleo de la obra de Borges, a esa obra maestra que es *Ficciones* para insinuar el papel generativo que en ella cumple el humor.

En el prólogo a *Ficciones* Borges explicita su gusto por los desvaríos bibliográficos, por las reseñas de libros imaginarios ("Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario".) Varias fantasías trasfundidas de humor nacen de tales supercherías donde los libros reales mezclados con los apócrifos se entrecruzan e intrincan, así como se confunden los amigos reales con los personajes de ficción. El inventado universo de *Tlön*, esa patraña cosmológica, es duplo y antitético, se divide en un hemisferio boreal y otro austral, y en ellos todo difiere. Allí proliferan sistemas increíbles pero placenteros, sistemas paradójicos,

sofísticos, tesis ortodoxas y heréticas, todas falaces y estrambóticas, porque no persiguen la verdad sino el asombro. Todo conocimiento para Borges es hipotético, todo conocimiento es metafórico o sea mitológico, toda especulación atañe a lo fantástico, o toda cognición es una actividad de la mente y por ende prepondera en ella el carácter psicológico. Toda teoría redunda en humorada, toda explicación, en una reducción al absurdo.

Las mejores bromas de Borges son las lingüísticas, como esa de la *Ursprache* de *Tlön*: "No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön de la que proceden los idiomas *actuales* y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo en español que sería *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxasmlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned*.)".

En otra parodia de recensión, "El acercamiento a Almotásim", Borges consigna sus fuentes. Simulacro de erudición, provoca un intríngulis libresco. Mezcla de jerarquías, desbarajuste de categorías, géneros, autorías, dice aquí lo que gracias a él sabemos, que cualquier libro procede de todos los precedentes y de todos los coexistentes, que todos los libros se equivalen y confunden. Arma una fabulación bibliográfica para extraviar al lector en un laberinto de letras semejante al de "La Biblioteca de Babel". También en "La Biblioteca de Babel" irrumpe el humor; el absurdo subversivo mete cuñas para fisurar el sistema y para poner en ridículo la denodada búsqueda de claves supremas. El desliz al dislate se acentúa en otra broma lingüística: "Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico".

De las ficciones de reseñas ninguna más ingeniosa que "Pierre Menard, autor del Quijote". Paradoja de humor negativo, parodia del mundo al revés, constituye tanto una heurística como una mayéutica de lo literario, la tragicomedia del intelectual. Borges imita el anacrónico estilo de un literato decimonónico. Ridiculiza a las benefactoras de las artes y las letras como la baronesa de Bacourt o la condesa de Bagnoregio, "uno de los espíritus más finos del Principado de Mónaco". Enumera para diseñar el retrato mental de Menard una miscelánea producción de escritos, mechada con referencias de carácter sibilinamente satírico que colindan con el absurdo y que preludian la insensata, fútil, imposible empresa de revivir la génesis del Quijote. Menard no sólo actualiza, por cambio de contexto histórico, el sentido quizá perdido del Quijote original. También enriquece mediante el anacronismo deliberado (escribir como en el siglo XVII) y de las atribuciones erróneas (leer a Laurence Sterne como si fuera posterior a Borges). Subvertida la autoría y anuladas las determinaciones históricas, la literatura se vuelve un arte intemporal de dudosa atribución que trueca predecesores por sucesores, un arte unánime y anónimo que torna accesoria la noción de autor.

El humor es disolvente, desplaza, desvía, trastoca, tergiversa. Borges se aprovecha de esos efectos disuasivos para desbaratar las sistemáticas, las sumas o logomaquias, los lenguajes que se suponen equivalentes del universo. Pone en juego la reversión o corrosión humorísticas para rebajar los poderes casi divinos que los románticos atribuyen a la genialidad literaria.

Borges en el periódico Martín Fierro

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla

> Este período, de 1921 a 1930, fue de gran actividad, pero buena parte de ésta era quizás temeraria y hasta insensata. Escribí y publiqué siete libros... También fundé tres revistas y colaboré bastante asiduamente con otra docena de publicaciones... Esta productividad me asombra ahora, así como el hecho de que siento sólo una remota relación con la obra de aquellos años[1].

Estas palabras de Borges no nos resultan extrañas pues es bien sabido el repudio que posteriormente ejerció sobre la etapa mencionada, sin embargo el conocimiento cabal de su obra resulta impensable sin la lectura de aquellos años. Precisamente entre esa docena de publicaciones en las que confiesa haber colaborado se encuentra la revista *Martín Fierro*.

En Febrero de 1924 comienza a publicarse el periódico quincenal de arte y crítica libre *Martín Fierro* como fruto de un proyecto que, a la llamada de Evar Méndez y Samuel Glusberg, gestaron en el verano de 1923-24 un grupo de jóvenes escritores reunidos en "La Cosechera" de Avenida de Mayo y en la "Richmond" de Florida. Era la tercera vez que se utilizaba el nombre del poema mítico de Hernández para un periódico. Ya en 1904 Alberto Ghiraldo había dirigido una revista con ese nombre que vio la luz entre los meses de marzo y febrero del año siguiente, revista que combinó las preocupaciones artísticas con las inquietudes sociales, impulsada quizás por la ideología anarquista de su fundador y de alguno de sus redactores. En sus páginas, a lo largo de cuarenta y ocho números, colaboraron, entre otros, Bartolomé Mitre, Vicente Rossi, Roberto J. Payró, Rubén Darío, Eduardo Schiaffino, Francisco Siccardi, Rafael Barret, Charles de Soussens, Alfredo Palacios, Francisco Grandmontagne y Juan de Soiza Reilly.

Años después, en 1919, volvía a resurgir el nombre para otro proyecto similar aunque ahora de fuerte contenido político antiyrigoyenista. Más efímero que el anterior —sólo salieron tres números— gozó de las plumas de Arturo Cancela, Evar Méndez, Héctor Pedro Blomberg, Samuel Eichelbaum, Eduardo Guibourg y Alberto Gerchunof. Evar Méndez sería cuatro años después el alma mater de la mítica *Martín Fierro* que aunaría lo artístico y lo político en una larga trayectoria que se extiende hasta 1927.

En febrero de 1924 ve la luz el primer número de *Martín Fierro* con una nota de la dirección aclarando que se trataba de una segunda época que recogía el testigo de la primera, expresado en los versos de Hernández que puso punto final a la primera salida y que marcaba el carácter independiente y nacional:

> de naides sigo el ejemplo,
> naide a dirigirme viene;
> yo digo lo que conviene
> y, el que en tal gueya se planta,
> debe cantar, cuando canta,
> con toda la voz que tiene.

Con la decisión de hacer suyo el antiguo programa del *Martín Fierro* del 19 se enarbola un canto por la libertad de expresión y el "cantar opinando" según la divisa del héroe hernandiano. Evar Méndez traspasa el espíritu del anterior. Esta etapa de *Martín Fierro* que se extiende hasta el número 44-45 se constituye en la espina dorsal de la vanguardia ultraísta, también llamada por influencia "martinfierrista". Por sus páginas desfilaron las voces más autorizadas del panorama nacional y aun de fuera de sus fronteras: chilenos como Neruda; peruanos, como Eguren; mexicanos del grupo de "Contemporáneos", uruguayos nativistas, españoles de la llamada luego generación del 27, como Lorca, Guillén, Bergamín o Gerardo Diego, entre otros, y como no, la pluma de Jorge Luis Borges. Contaba entonces menos de treinta años y recién acababa de llegar de España, un año antes había aparecido su *Fervor de Buenos Aires*.

La aparición de Borges en las páginas de esta revista surge en el número 8 y 9, septiembre de 1924, con un poema, "Montevideo", que incluiría luego en su libro *Luna de enfrente* (1926). Dice así:

> Mi corazón resbala por la tarde como el cansancio por la piedad de un declive.
> La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
> Eres el Buenos Aires que tuvimos, él que en los años se alejó quietamente.
> Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.
> El cariño brota en tus piedras como un pastito humilde.
> Eres festiva y nuestra, como la estrella que duplica un bañado.
> Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.
> Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas.
> Antes de iluminar mi celosía su bajo sol bienaventura tus quintas.
> Ciudad que se oye como un verso.
> Calles con luz de patio.[2] (60)

El poema, retocado más tarde para su edición definitiva del libro y depurado en sus versos hasta conseguir, en mi opinión, eliminar los más endebles, muestra sin embargo la frescura del joven poeta ultraísta porque lo que respiran las colaboraciones de Borges en *Martín Fierro* es precisamente el ímpetu juvenil y descarado, más tarde refrenado al completo. El amor a la banda oriental, a su capital, a sus poetas nativistas, será una constante del Borges en los veinte. Para él, que no ve diferencias entre Buenos Aires y Montevideo, como ha declarado en más de una ocasión, tiene sentido el verso: "Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó lentamente". Con un sentido nostálgico que le lleva a la memoria, a un pasado perdido para su ciudad, que ve en la capital oriental la imagen, como en un espejo, de un tiempo irrecuperable, quiere hacer del poema la plasmación de una identidad recuperada porque "Los límites de la identidad superan aquí vastamente el sentido de pertinencia regional, geográfica o étnica"[3].

No es accidental que la primera colaboración de Borges sea un poema, un poema ultraísta, ya que precisamente el libro al que pertenece y que Borges escribía por aquella fecha quería ser el ejemplo de la estética ultraísta, el "enfilamiento de la metáfora" como esencia de la poesía, según había puesto de manifiesto en la proclama "Ultraísmo" (*Nosotros*, 1921). Por aquellos años Borges quería ante todo ser moderno por eso cuando en 1969 escribe el prólogo a la edición definitiva de *Luna de enfrente* recuerda: "Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: El único deber, ser moderno. Veintitantos años después yo me impuse también esa obligación del todo superflua"[4]. Los poemas que componen el libro quieren ser un tributo al momento ultraísta, insistiendo en la metáfora (paralelismos en-

tre objetos, traslados de percepciones, etc.) en un intento por captar la ciudad, su esencia. Como ha señalado Goloboff: "El esfuerzo por hallar comparaciones válidas que atrapen centralmente el corazón de Buenos Aires aparece manifiesto de un modo elemental en el numeroso uso de los "como", que exhibe nítidamente la intención de encontrar nexos, y de ligar términos para proponer semejanzas, y que, parejamente, muestra la imposibilidad en que se halla el poeta de hacerlo de un modo más libre."[5] En "Montevideo" usa y abusa del "como" y el poema resulta un encadenamiento de imágenes que intentan atrapar la esencia de la ciudad vecina como si fuera la propia.

En el número 25 (14 de noviembre de 1925), publicará el prólogo de *Luna de enfrente* con el título "Al tal vez lector" que excluiría luego de las sucesivas reediciones. La primera edición del libro lleva como fecha de impresión 4 de noviembre de 1925, así que muy probablemente se leyese como primicia el prólogo gracias a la revista antes de que el libro se distribuyera. Con el lenguaje que caracteriza al Borges en los veinte destaca los aspectos "que se avienen con su yo", "las tapias celestes del suburbio y las plazitas" al tiempo que explica la técnica referida a la lengua distinguiendo el habla criolla del "eterno español".

En los números 10-11 y bajo el título "Nora Lange" reseña el primer libro, *La calle de la tarde*, de la que sería compañera de Oliverio Girondo. La reseña aparece con una nota que aclara "Prólogo de La calle de la tarde" y efectivamente al año siguiente, 1925, aparece el libro de Nora con el prólogo de Borges aquí publicado. Ella misma confiesa en el autorretrato del libro de Vignale y Tiempo[6] que a los quince años conoció a Jorge Luis Borges. "Me obsesioné de entusiasmo, escribí y publiqué La calle de la tarde, para cuyo libro y para mí, Jorge Luis Borges, ofició de único maestro"[7]. En esos momentos Norah tenía veinte años, aún no conocía a Girondo, y destaca como dicha en su vida, aparte de la publicación de otro libro, la visita, los sábados por la tarde, de Georgie, Paco Luis (Bernárdez) y Xul Solar. Es evidente la admiración por Borges y el padrinazgo que éste ejerció sobre la joven ultraísta. De la reseña interesa destacar, por encima de los elogios a la belleza de Norah o a los temas poéticos del libro, su reflexión sobre la estética ultraísta. Dice así:

> En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forasterizado en mí, comenzaba el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquella fue la época de PRISMA, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos, y de PROA cuyas tres hojas eran desplegables como ese espejo triple que hace movediza y variada la gracia inmóvil de la mujer que refleja. Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de hacer lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz en que la hermosura fuese innegable como la alacridad que el mes de octubre insta en la carne juvenil y en la tierra. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos. (69)

Su repaso del ultraísmo, su vocación por la nueva estética en oposición a la del novecientos, hacen de sus palabras un manifiesto más sobre la nueva lírica. Y a la hora de enjuiciar los poemas de su amiga destaca la parvedad de sus versos y la prodigalidad de las metáforas "cuyo encuentro de hermandades imprevisibles justifica la evocación de las grandes fiestas de imágenes que hay en la prosa de Cansinos-Assens", señalando de entrada uno de los grandes admirados por Borges, el sevillano Cansinos al que le dedicará su siguiente colaboración, en los números 12-13, "Definición de Cansinos-Assens".

La admiración de Borges por Cansinos es bien conocida y evidente. En la prehistoria borgiana, Cansinos y el ultraísmo forman dos líneas de influencia. "El influjo de Cansinos —dice Gloria Videla— es ambivalente: dejó su marca en el joven Borges a través de su propia prosa y como propulsor del ultraísmo. Su influjo renovador se ejerció, no a través de su propio estilo, sino por medio de las exhortaciones a los jóvenes que reunía en sus tertulias,

que lo admiraban como un erudito maestro".[8] Su papel es similar al que en Buenos Aires ejercería Macedonio Fernández para los jóvenes de las filas martinfierristas. La amplitud de períodos, el ritmo cadencioso y reiterativo, el lirismo orientalista que caracteriza la prosa del sevillano dejarán su huella en los escritos borgianos de aquellos años. Como "cansinos assensianos" nombraba Borges al grupo integrado por González Lanuza, Guillermo Juan, Francisco Piñero y él mismo. Por todo ello no nos debe extrañar la semblanza que publica sobre su admirado escritor en la revista bonaerense. En la edición de 1925 de *Luna de enfrente* incluye un poema titulado "A Rafael Cansinos Assens" donde recuerda al maestro ausente y dice: "Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra./ Aún persistimos juntos./ Aún las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las puestas del sol". Este poema desaparecerá de la versión definitiva quizás motivado por la idea de borrar la etapa ultraísta que practicó más tarde.

En su "Definición..." —recogido luego en *Inquisiciones*— no escatima elogios a una prosa que refleja el "anudador de metáforas", "la audición de las cláusulas", sus conocimientos de lenguas diversas, sus cualidades de conversador, en fin toda una serie de temas y formas que Borges querría para sí en aquel entonces. Años antes, en su artículo "Ultraísmo" (*Nosostros*, 1921) había dicho: "El ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos-Assens".

No fue Cansinos sordo a la admiración del argentino, también él elabora una fina y aguda disección de los modos poéticos borgianos en sus primeros libros. Con el título "Jorge Luis Borges (1919-1923)"[9] el autor de *El divino fracaso* recuerda el paso por España del autor de *Fervor de Buenos Aires*, sus aportaciones en revistas ultraístas españolas, su papel propulsor en revistas bonaerenses como "Prisma" y "Proa" al tiempo que analiza sus primeros libros, *Fervor...*, *Inquisiciones* y *Luna de enfrente*. Sin duda uno de los más tempranos y ajustados balances críticos de la obra de Borges, "uno de los valores más sólidos de esa generación que pudiéramos llamar de 1919, surgida al reclamo de esa palabra Ultra"[10] —en palabras suyas— que sagazmente supo advertir, entre otras cosas, la concentración de estilo que le caracterizaría para siempre.

Si Cansinos significó un pilar fundamental para Borges, otro tanto ocurrió con otro español famoso en aquellos momentos, Ramón Gómez de la Serna del que hablará en los números que le siguen, 14-15. Con el título de "Ramón y Pombo" traza un perfil del creador de las greguerías cargado de admiración para referirse por último al libro *La sagrada cripta de Pombo* (1924) donde en la galería de retratos que lo informa ya aparecían Borges y Girondo. En 1915 Ramón fundó una tertulia literaria en el "Café Pombo" que duró, con algunas interrupciones, hasta 1936, por ella desfilaron españoles y americanos[11] y su crónica se encuentra en *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo*.

Borges vuelve sobre Ramón en el número 19 (18 de julio de 1925) donde *Martín Fierro* le rinde un homenaje con motivo de una visita que iba a hacer a Argentina y que tuvo que ser aplazada por enfermedad. En él colaboró toda la plana mayor de la revista, permanentes, adherentes o simpatizantes,[12] Girondo, Güiraldes, Caraffa, Evar Méndez, Cancela, Piñero, Prebich, Bernárdez, Hidalgo y también, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Acompañaban sus palabras el hoy célebre dibujo de Girondo "Instantánea del cerebro de Ramón". "Este regio Adelantado del idioma viene a presidir la tercer y definitiva fundación de Buenos Aires"(133), diría Francisco Luis Bernárdez. El artículo de Borges se desborda en elogios y le confiere un papel deífico, "Lo sabremos todo por él", tanto la literatura argentina como su política serán aclaradas gracias a Ramón, "el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos". No se mantiene esa admiración a lo largo del tiempo, sin embargo muchos años después, cuando en 1984 le encargan a Borges la selección de cien

obras preferidas de la literatura universal con prólogo suyo, uno de ellos será el de la obra Silverio Lanza. Indudablemente del tono de admiración incondicional de los veinte pasa a la serena distancia y objetividad en los ochenta, pero no deja de ser curioso que entre los elegidos figure el creador de greguerías[13].

Cansinos, Ramón y por último Guillermo de Torre quien viene a completar la triada de los españoles ligados a la nueva sensibilidad. Del que sería el marido de su hermana Norah en 1928, reseña su libro *Literaturas europeas de vanguardia* en el número 20. Con Guillermo de Torre le unían lazos desde la época española, con él, entre otros, había firmado la proclama de *Prisma* y ambos mantendrían una fraternal relación por muchos años.

Si por parte de España éstos son los nombres que merecen su atención, por la parte argentina, además de Norah Lange, reseñará libros de Oliverio Girondo, Fernández Moreno y Leopoldo Marechal.

Oliverio Girondo y su *Calcomanías* serán su punto de mira en el número 18 (26 de junio de 1925). Sus comentarios respiran tino y acierto, en mi opinión desvelan las claves prioritarias de la estética de Girondo, al señalar una forma de aprehensión que le lleva a hablar del "manotón" del poeta, de su cosmopolitismo, de la herencia de Ramón por lado español y de Eduardo Wilde, por el lado argentino.

Si Lange y Girondo representan la nueva estética ultraica, Fernández Moreno ejemplifica una corriente distinta, mal llamada sencillista. De reseñar su libro *Aldea española*, 1925, se ocupa Borges en el número 22. "Nadie se arriesgará a pensar que en Fernández Moreno hay más valía que en Lugones, pero toda alma nuestra se acordará mejor con la serenidad del uno que con el arduo gongorismo del otro". Estas palabras borgianas, dichas como por azar, para arremeter una vez más contra Lugones, el poeta más admirado y denostado por la "nueva generación", no son las únicas que Borges pronunció por aquellos años. Si aquí parece preferir, para la posteridad, a Fernández Moreno frente a Lugones, en su siguiente libro arremete contra él: "Sé que hoy la ignoran (la dicha) a la vez los taciturnos de la parvilocuencia rimada —fernandezmorenistas y otros canturriadores del verso— y los juiciosos de la travesura"[15]. En 1925 cuando publica la reseña de *Aldea española*, el libro más hispánico de Fernández Moreno, Borges que centraba su interés en Buenos Aires, no aprecia la nostalgia del que siente sus raíces españolas: "hay la aventura personal de un nostálgico que en ejercicio de recuperar lo pasado sin aniquilar lo presente, goza con el contraste que esa ficticia vuelta temporal le ocasiona" (158). Sus comentarios advierten además la irregularidad de los versos del poeta y al tiempo que señala un "vivir desdibujado" en algunos poemas, rescata a otros marcados por la "realidad de ensoñación".

Más tarde, en 1940, pasada ya la efervescencia novelera de los veinte, Borges vuelve hacia Fernández Moreno y nos deja unas páginas de gran belleza y admiración, "Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*"[16]. En ellas recuerda Borges que el título del primer libro del poeta iba demasiado cargado de connotaciones rubendarianas, por otro lado frecuentes en su momento: Lugones, Carriego; sin embargo admite que ese título "no prefiguraba el libro. Había otra cosa en las páginas, otra cosa más verdadera que un manifiesto y más memorable que un ismo: esa otra cosa era la voz de Fernández Moreno".[17] Una voz que había realizado, en 1915, una cosa insólita, "mirar a su alrededor", una mirada que "no corresponde a un solo vistazo, sino a la conjunción y simultaneidad de muchos recuerdos".[18] Resalta en su siguiente libro, *Intermedio provinciano*, la inocencia a la hora de captar la llanura y comenta Borges algo curioso: "La falta de tradición le ha servido. Un literato criollo no puede mirar la llanura sin alguna memoria de la época pastoril y de nuestras discordias civiles, sin la presión o la interposición de un fantasma... Fernández Moreno, hijo de extranjeros, ha podido mirarla con integridad e inocencia, sin

que el pasado enturbie el presente".[19] Poeta del "nervio óptico", lo llama Borges con verdadero acierto, auténtico a la hora de transmitir un paisaje (curiosamente también aquí sale la comparación con Lugones de quien Borges dice que "inventaba paisajes"). Considera que en este primero libro Fernández Moreno está ya prefigurando lo esencial de su poesía: percepción del mundo exterior, economía verbal, carnalidad, amargura, soledad. Por último sale al paso a una de las críticas más comunes a la poesía de Fernández Moreno, la de ser una poesía de circunstancia a lo que Borges responde que "el verso duradero puede surgir de la circunstancia fugaz".

A Leopoldo Marechal, amigo de francachelas dadaístas auspiciadas por *Martín Fierro*, le reseña su libro *Días como flechas* en el número 36 y lo elogia plenamente, calificándolo de "el veinticinco de mayo más espontáneo de nuestra poesía"(286).

No todo su interés se encaminó a poemarios ultraístas o sencillistas, el criollismo de algunos poetas reclamaron también su atención. Es quizás Borges, quien mejor ha definido el criollismo que persiguen los martinfierristas, sobre todo en sus primeros ensayos, algunos de los cuales se publican aquí: "El otro libro de Fernán Silva Valdés" (número 24), "Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés" (número 31) y "Nota bibliográfica de Júbilo y miedo de Ipuche. Oriental de Julio Silva" (número 33). El primero es recogido en *El tamaño de mi esperanza* (1926) donde abundan otros más en este sentido, así como en *Inquisiciones*. A su regreso de Europa, Borges se encuentra con un ambiente intelectual en Buenos Aires aún dominado por la preocupación nacionalista de la década anterior y en estas reseñas se hace eco de la polémica. Define al criollo como "burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza".[20] Una mezcla de silencio y fatalismo que ejemplifica en Rosas e Yrigoyen, queridos por su pueblo pese a todo. Su tono, nostálgico, se remonta a los cambios producidos en la nación desde la época de don Juan Manuel:

> [...] los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso... Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía de que nuestra ciudad se llama Babel.[21]

Su opinión aquí difiere muy poco de la de los centenaristas, es la política liberal posterior a 1852, en aras del progreso, la que ha venido a destruir el idílico mundo criollo, un criollismo del pasado en oposición a un presente degradado. La alusión a Buenos Aires como Babel bien pudiera referirse al plurilingüismo originado por la población inmigrante. El criollo se ha vuelto, según sus palabras, "forastero en su patria", víctima desplazada por la masa inmigrante: "Ya la república se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la Patria".[22] "La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero".[23]

Pereda Valdés, Ipuche y Silva Valdés pertenecen al ámbito de la literatura uruguaya y en opinión de Borges cierran la literatura gauchesca en las orillas del país fronterizo. Ambos eran representantes del "nativismo", tendencia surgida hacia 1921 y que significó la prolongación del viejo criollismo mediante la fusión de la gauchesca tradicional con las formas de vanguardia.

En los uruguayos detecta un paso más hacia la perfección de lo criollo. Comienza en "La criolledad en Ipuche", comparando a Güiraldes, por este lado, con Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, en la otra banda:

> Los versos de Fernán Silva Valdés son posteriores en el tiempo a los compuestos por Ipuche y encarnan asímismo una etapa ulterior de la conciencia criolla. La criolledad en Silva Valdés está inmovilizada ya en símbolos y su

lenguaje, demasiado consciente de su individuación, no sufre voces forasteras. En Ipuche el criollismo es una cosa viva que se entrevera con las otras.[24]

Aunque parece preferir a Ipuche frente a Silva Valdés, la verdad es que a la hora de reseñar *Agua del Tiempo* termina diciendo: "Silva Valdés invocando el gauchaje antiguo, por el cual han orado tantas obscuras y preclaras vihuelas, es el primero poeta joven de la conjunta hispanidad"[25]. En uno y otro admira el tratamiento de los tradicionales temas criollos como "cristalización y casi la perdición de otro antiguo"[26], inclinándose hacia esa generación de payadores que han preparado el terreno para que versos como los de Ipuche o Silva Valdés no resulten postizos sino naturales. A Silva Valdés vuelve a reseñarlo en *Martín Fierro*, con el título "El otro libro de F. Silva Valdés" (número 24) se refiere a *Poemas nativos* que califica en el mismo tono: *Poemas nativos* (nunca *Versadas patrias* pues no se trata de un remedo gauchesco, sino de culta poesía criolla) es la secuela previsible de *Agua del tiempo*" (177).

En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, Borges avanza en sus matizaciones criollistas. Quizás el más importante al respecto sea el que da título al libro que se inicia con una llamada "a los criollos", "a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa"[27]. Con un rechazo hacia los argentinos nostálgicos de lo lejano y ajeno, a los que califica de gringos, se dirige hacia aquellos argentinos que "no le achican la realidá de este país". Reconoce las hazañas del pasado como gestas criollas, la expulsión de los ingleses, la Federación, Urquiza, a Sarmiento lo califica de "desentendedor de lo criollo", mientras que sigue viendo en Rosas un paradigma criollista[28]; busca una figura criolla legendaria, encuentra en Irigoyen un ser privilegiado por la leyenda y entona un canto de amor a su ciudad, "mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles..., dulzura larga...desganada sorna"29.

En esta época Borges privilegia a Rosas frente a Sarmiento, pero estas ideas evolucionarán en el futuro borgiano. De momento ambos parecen encarnar los conceptos de criollismo y europeísmo, respectivamente. Pero Borges con su manifestación de amor por la capital bonaerense está marcando también, solapadamente, otra forma de criollismo, el canto a la ciudad: "Buenos Aires, más que una ciudá, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza"[30]. Es interesante señalar cómo Borges amplía el criollismo remitiéndose no sólo al ámbito campesino y rural auténtico (no a las imposturas actuales, "apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira") sino al perfil urbano[31].

El nombre de Borges aparece en la revista asociado también a un homenaje a Carriego —su gran admirado— (número 38), otro a Góngora (número 41) —por el que muestra sus reservas— y en sentido homenaje por la muerte de Ricardo Güiraldes (números 44-45), pero de mayor interés resulta su participación en la polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica[32]. Sobre ese punto, en el que participaron únanimemente los colaboradores martinfierristas, entre el 10 de junio y el 10 de julio de 1927, Borges comparte la opinión del grupo: "Madrid no nos entiende". Sobre Buenos Aires pasan otros meridianos, Francia, Inglaterra, etc.

Por último conviene reparar en otras tres colaboraciones de Borges, "Ascendencias del tango" (n. 38), "Leyenda policial" (n. 42) y "Apunte férvido sobre las tres vidas de una milonga" (n. 43). Su reivindicación del tango, descendiente de la milonga, es firme: "El tango no es campero, es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú"(298). Sus palabras hay que conectarlas con el "Apunte férvido" ya que milonga y tango están emparentados, así como con "Leyenda policial" que trata del "arrabal, rosado de tapias,...

relampagueado de acero" (306) y que narra un duelo a cuchillos entre dos malevos, uno del norte, el otro del sur. Con estos tres textos Borges está marcando los temas que le empiezan a preocupar para su narrativa de entonces, el valor, el coraje, recuérdese el relato "El hombre de la esquina rosada", duelos de compadritos y malevos.

Al hacer el balance de las colaboraciones de Jorge Luis Borges en la revista *Martín Fierro* se observa un triángulo con tres vértices equidistantes que apuntan a tres direcciones complementarias y perfectamente adecuadas a las inquietudes del escritor en la década de los veinte. Por un lado sus referencias a tres puntales del ultraísmo español que personalmente había conocido y tratado, Cansinos, Ramón y Guillermo de Torre; por otro, las reseñas de cuatro libros de especial significación en aquellos años, *La calle de la tarde* de Norah lange, *Calcomanías* de Oliverio Girondo y *Días como flechas* de Leopoldo Marechal son tres de los mejores ejemplos de la estética ultraísta en suelo argentino; *Aldea española* de Fernández Moreno ejemplificaba el sencillismo con el que tuvieron que conversar los martinfierristas. Por último la plasmación de los dos temas que bullían en su mente, el criollismo, matizado a través de las reseñas a Ipuche, Pereda Valdés, Silva Valdés y Julio Silva y el tema del valor o coraje —muy ligado también a las reflexiones criollistas— en su tratamiento de la milonga, el tango y el duelo a cuchillo. Y aún tuvo tiempo de ejercitar el humor del que hicieron gala los martinfierristas en un soneto —malo por cierto— pero no carente de gracia: "La aureola es un sombrero que me queda grandísimo/ Y que se gasta mucho. Mejor es abdicarlo/ L'olvidaré en la percha y saldré calladito/ a ser Jota Luis Borges, guitarrero de ocasos"(193).

Notas

1 Borges, Jorge Luis, en "Autobiografía" (1970). Recogido por Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria,* México, FCE, 1987, 183.

2 Manejamos la edición facsimilar del *Martín Fierro*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995. Estudio preliminar de Horacio Salas. A continuación citaremos en el interior del trabajo con la indicación de página.

3 Lagos, Ramona, *Jorge Luis Borges 1923-1980,* Barcelona, Edicions del Mall, 1986, 45.

4 Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1977,* Madrid, Alianza Tres/Emecé, 1983[3], 71.

5 Goloboff, Gerardo Mario, *Leer Borges,* Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978, 58-59.

6 Vignale, P. J. y Tiempo, César, *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927),* Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977 (reedic., en facsímil de la edición de 1927).

7 *Ib.,* 169.

8 Videla de Rivero, Gloria, "Convergencias o fluctuaciones en los comienzos poéticos de Jorge Luis Borges", *Borges entre la tradidión y la vanguardia,* Sonia Mattalía (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, 47.

9 Cansinos-Assens, Rafael, "La Nueva Literatura, III: La evolución de la poesía, 1917-1927", en *Obra crítica,* T. I, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, 595-608.

10 *Ib.,* 595.

11 Sobre la relación de Girondo con Ramón, vid., mi trabajo "El gaucho que atrapa a lazo las greguerías criollas: Oliverio Girondo en España en la década de los veinte" en *Obras completas* de Oliverio Girondo, Raul Antelo (ed.), Col. Archivos, (en prensa). [**Nota de los editores**: El texto que anuncia la profesora Barrera puede leerse en Oliverio Girondo, *Obra completa*, Raúl Antelo (coord.), Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Colección Archivos, nº. 38, 1999, 445-453].

12 En los números 12-13 se incluye la lista de redactores y colaboradores permanentes, adherentes o simpatizantes con el programa y otros más de eventual colaboración.

13 Sobre las relaciones de Borges con Ramón, cfr. el documentado estudio de Saúl Yurkievich, "Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna; el reflejo recíproco" en *España en Borges,* Fernando R. Lafuente (Coord.), Madrid, Ediciones el Arquero, 1990, 73-93.

14 Borges, Jorge Luis, "Queja de todo criollo", *Inquisiciones,* Barcelona, Seix Barral, 1994, 137.

15 Borges, Jorge Luis, “El Fausto criollo”, *El tamaño de mi esperanza,* Barcelona, Seix Barral, 1993, 17.

16 Las he tomado del libro de B. Fernández Moreno, *Versos de negrita* (ed. definitiva), Buenos Aires, Deucalión, 1956, 5- 8, donde figuran como prólogo a la edición.

17 *Ib.,* 5.

18 *Ib.,* 6.

19 *Ib.,* 7.

20 *Inquisiciones*, 132.

21 *Ib.,* 137.

22 *Ib.,* 138.

23 *Ib.,* 136.

24 *Ib.,* 57-58.

25 *Ib.,* 64.

26 *Ib.,* 62.

27 Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza,* 11.

28 Téngase en cuenta que la generación posterior a Caseros, en 1852, despreció la tradición criollista rosina y ésa sigue siendo la actitud de la generación del 80. El campo era considerado la barbarie.

29 *Ib.,* 13.

30 *Ib.,* 14.

31 No terminan aquí las reflexiones borgianas sobre lo criollo, otros artículos vienen a incidir en el tema, “El Fausto criollo” es una alabanza al poema de Anastasio el Pollo; “La pampa y el suburbio son dioses” perfila su devoción por el espacio gauchesco y las orillas que le lleva a concluir en cuatro puntos de fe ciega, la pampa, el gaucho, el malevo y el arrabal; de nuevo el criollismo gauchista y el descubrimiento de la ciudad orillera, como nueva manifestación del criollismo. En la idea de su cosmopolitismo conversador con el mundo, ve en la obra de Hudson, *La tierra cárdena,* “un libro más nuestro que una pena”, un auténtico sentimiento criollo que “se parece al de Hernández”. “Las coplas acriolladas” es otro breve ensayo que conecta la copla criolla con la copla peninsular, como prueba de la existencia de un espíritu criollo que viene de antiguo, esencial y no contingente: “Lo inmanente es el espíritu criollo y la anchura de su visión será el universo”, *El tamaño,* 79.

32 Sobre este tema cfr. el documentado libro de Carmen Alemany *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos,* Alicante Publicaciones de la Universidad, 1998.

En torno a Borges y Cansinos-Assens

Ramón Oteo
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

El estudio y la valoración de algunos aspectos de las relaciones entre Borges y Cansinos-Assens pueden contribuir a arrojar luz sobre la significación de su amistad en la etapa de formación del escritor argentino, amistad que se mantuvo desde la llegada de Borges a Madrid en el otoño de 1919 hasta los últimos años de la vida de Cansinos. Todavía en 1963 Borges regresó a España e insistió en que quería visitar en su casa a Cansinos, que por entonces estaba próximo a morir. Cansinos murió en 1964, tan olvidado de todos que más de un periodista manifestó en su nota necrológica la sorpresa ante una pérdida que se suponía acaecida mucho antes, porque en realidad Cansinos vivió un largo y doloroso exilio interior. Desde 1939 había dejado de ser una voz pública. El hombre que fue uno de los grandes periodistas de su tiempo, el hombre que durante muchos años había llenado las páginas de "Los lunes" de *El Imparcial* y *La Libertad* con artículos de crítica literaria que algunos juzgan excesivamente benévola pero siempre ponderada, viva y actual, vio retirado su carnet de periodista y se encontró recluido en su mundo familiar. Vivió los últimos 25 años de su vida —de 1939 a 1964— entregado a una labor de traducción tenaz, constante, que era su modo de subsistencia. En estos años tradujo directamente de sus lenguas originales las obras de Dostoievski, Goethe, Balzac y *Las mil y una noches*, entre otras. Cansinos realizó su inmensa labor de traducción lejos ya de la vida cultural de la que había sido un protagonista importante durante los años que van de 1915 hasta 1925, una década que abarca el período más significativo de las vanguardias dentro de la cultura española y la etapa más fecunda de la aportación de Cansinos-Assens a la historia de la literatura, que entre 1925 y 1927 había de culminar con la publicación de los cuatro volúmenes de *La nueva literatura*, recopilación de sus estudios críticos iniciada ya en 1917 con la aparición de los dos primeros. Todos ellos han sido reeditados en 1998, juntamente con el quinto —*Evolución de los temas literarios* (Santiago de Chile, 1936) y *Los temas literarios y su interpretación* (Madrid, 1924)— gracias al mecenazgo de la Diputación de Sevilla, que ha sabido reconocer el mérito indiscutible de uno de sus hijos, y el exquisito celo de Alberto González Troyano, que ha tenido a su cargo la exhaustiva introducción y el cuidado de la obra.[1] La familia de Cansinos —Dª. Braulia Galán y su hijo Rafael, siempre fieles a la memoria del escritor— ven por fin su labor crítica situada en el lugar que desde hace muchos años merecía. Lástima que Cansinos no hubiera podido sobrevivir al reconocimiento de su trayectoria literaria, tan significativa desde el punto de vista crítico como desde el punto de vista de la obra de creación. Lástima también que yo no pudiera conocerle. Entré en contacto con la familia de Rafael Cansinos-Assens un año después de su muerte, en 1965, cuando visité por primera vez a sus deudos. Desde entonces mantuve

con la familia una relación cordial, muy generosa por ambas partes, y todavía hoy, al constatar la justa recuperación de Cansinos, recuerdo con especial afecto a su esposa y al pequeño Rafaelito, que yo conocí de tres o cuatro años.

Borges volvió a España en 1963, como queda dicho, un año antes de la muerte de Cansinos, y quiso visitarle. Dejó unas palabras que dan cuenta de esta visita. Cuando llegó a casa de Cansinos, Borges encontró una vez más hecho realidad uno de sus grandes símbolos: la biblioteca. El propio Borges escribe:

> Era como abrirse camino en un bosque. Era muy pobre para tener estanterías y los libros se acumulaban uno sobre otro, desde el suelo al techo, obligando a uno a abrirse camino entre columnas verticales. Lo que aprendí de él, primordialmente, fue el placer de la conversación literaria. Asimismo, fui estimulado por él hacia lecturas fuera de los caminos trillados. Al escribir, comencé a imitarlo. Escribía frases largas y fluidas, con un sabor que no era español, sino hebreo.[2]

Borges frecuentó en España la tertulia que tenía Cansinos en el Café Colonial de Madrid, que estaba situado en la Puerta del Sol, y cerca de allí, a unos pocos metros, en la calle Carretas, Gómez de la Serna tenía también su tertulia de la botillería de Pombo. Entre las dos tertulias literarias hubo durante algunos años una manifiesta rivalidad, pero ambas sirvieron para impulsar decisivamente la vanguardia en España. En los divanes rojos del Colonial Cansinos reunió a un grupo de jóvenes de los que había de convertirse en mentor, en maestro, y con ellos emprendió la empresa de llevar adelante un movimiento vanguardista que en el manifiesto publicado a comienzos de 1919 bautizaron con el nombre de Ultraísmo, que tenía como meta un programa amplio y abierto, porque no era verdaderamente una vanguardia iconoclasta, rompedora, rebelde y bulliciosa como pudo ser, por ejemplo, el futurismo o el dadaísmo. El ultraísmo era una corriente vanguardista que pretendía, como la misma palabra dice, ir más allá. Más allá de las formas del modernismo ya un tanto epigonales, manieristas, repetitivas, que el mismo Cansinos había empezado a cultivar. De tal manera que los primeros ultraístas habían sido también modernistas, habían militado en las filas de un modernismo epigonal. El ultraísmo es un movimiento vanguardista extraordinariamente poroso, receptivo, nada intransigente, que viene a establecer una especie de línea de transición y hasta cierto punto de continuidad entre el modernismo y el propio movimiento hispánico de vanguardia, porque, en el panorama de las vanguardias, el ultraísmo es el único movimiento verdaderamente autóctono. Por el contrario, el creacionismo es un movimiento que tiene estrecha relación con Francia: de ahí las divergencias, que desembocaron en polémica, entre Huidobro, Reverdy y Guillermo de Torre, poco gratas a Cansinos, que era un sevillano templado, irónico, correcto y en definitiva prudente, aunque gustase de ciertas agudezas mordaces muy propias de la cortesía que detrás de la seriedad esconde la zumba, rasgo propio de un hombre que, por su primera formación, procedía del mundo andaluz. Lo que cohesiona a todas las vanguardias es el afán de renovación, de transformación, y el cansancio frente a formas estéticas ya más o menos periclitadas o agonizantes, porque, en último término, el ultraísmo y el creacionismo, aunque diversos en su origen y diferentes en su temática y propósito, tienen como fundamento el rechazo de la estética realista, la supresión de lo anecdótico y la renovación del lenguaje a partir de la imagen, elemento constituyente fundamental de ambos movimientos, que se materializa en formas sorprendentes, a veces relacionadas con el mundo moderno y la tecnología por el sustrato futurista del ultraísmo, u otras veces autónomas, yuxtapuestas y sin referente por la raíz cubista del creacionismo. El ultraísmo es, pues, un movimiento de transición, nacido al calor de Cansinos, al que se incorporará Borges tras su llegada a España a finales de 1918. Terminada la primera guerra mundial, la familia de Borges se desplaza desde

Suiza a Barcelona, de Barcelona a Mallorca y después a Sevilla y, una vez instalada allí, el joven Borges marcha a Madrid donde, conocedor ya del ultraísmo sevillano, se incorpora muy pronto a la tertulia del Café Colonial.

Borges pasará en Madrid casi dos años, entre 1919 y 1921, porque en marzo de 1921 la familia Borges llega de nuevo a Buenos Aires. A lo largo de estos escasos dos años, Borges participará en la tertulia del Colonial y publicará en las revistas de la época, efímeras como todas las revistas del vanguardismo, pero de indiscutible importancia para la historia de nuestra estética literaria. Publica en las páginas de *Grecia* (1918-1920) y colabora en ellas diez veces a lo largo de sus cincuenta números, con poemas de signo ultraísta y otros incluso de tono revolucionario y progresista, porque el joven Borges se ha dejado cautivar en aquel momento histórico por los resultados de la revolución bolchevique de 1917 y llega incluso a titular sus primeros versos "Poemas rojos", título que después cambiará por el de "Salmos rojos" en homenaje tal vez al Cansinos de *El candelabro de los siete brazos*, cuyo estilo el mismo Borges compara con el de los *Salmos* en su prólogo de 1981. Colaborará también muy asiduamente en la revista *Ultra*, que publicó 24 números entre el 27 de enero de 1921 y el 15 de marzo de 1922, algunos ilustrados con grabados al boj por su hermana Norah Borges, ya colaboradora de los últimos números de *Grecia* y esporádica asistente a la tertulia del Colonial, que solía acabar a altas horas de la madrugada. Entonces Cansinos se dirigía despaciosamente a su piso de la calle de la Morería, 11, donde vivía acompañado de sus dos hermanas y algunos gatos, y allí las noches sin tertulia seguía leyendo y trabajando infatigablemente, entre aquellas columnas de libros que Borges descubre asombrado en su última visita al maestro en 1963. Cansinos es sin duda uno de los representantes de la última bohemia modernista —él fue esencialmente un modernista—, trasnochadora, a veces libertina y desenfadada, que evoluciona del modernismo a la vanguardia con la voluntad de ir más allá.

Borges escribe casi veinte años después, en 1981, el último texto en el que habla de Cansinos. Es un prólogo a la reedición del primer libro del sevillano —*El candelabro de los siete brazos*—, aparecido en 1914. Borges habla en él con admiración y afecto de su antiguo maestro:

> Fue un coleccionador de idiomas. Se jactó una vez de poder saludar a las estrellas en catorce lenguas clásicas y modernas. El tema de una de las veladas (la tertulia del *Colonial*) fue, lo recuerdo, el epíteto; Cansinos lo ilustró con este gran ejemplo de De Quincey: "the central darkness of a London brothel". Tradujo del francés muchas obras, entre ellas la novela, hoy inexplicablemente olvidada, *L'Enfer* de Henri Barbusse; del inglés los *English Traits* de Emerson; del alemán, toda la vasta obra de Goethe; del ruso, la de Dostoievski; del griego, la de Juliano el Apóstata. En su mente fue todos esos hombres y también él. Mi ignorancia del árabe me ha inducido al deleitable examen de distintas versiones occidentales de *Las mil y una noches*; después de la primera, la de Galland, que abrevia las prolijidades del texto, deja caer lo obsceno y acentúa lo mágico, la mejor, a no dudarlo, es la de Cansinos, que se publicó en México.[3]

Al principio de la cita anterior Borges repite, casi textualmente, una frase en la que hacía una referencia a Cansinos en su ensayo sobre "Los traductores de las 1001 noches", escrito en 1935 y recogido en *Historia de la eternidad* (1936): "En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos-Assens jura que puede saludar las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos."[4] Cuarenta y seis años separan al prólogo del ensayo y la admiración de Borges por el caudal polígloto de Cansinos no ha variado un ápice.

De aquel don de lenguas aduce Borges una sucinta enumeración de ejemplos y concluye con una categórica valoración de la traducción de la obra árabe llevada a cabo por Cansinos. No se trata de un juicio apresurado ni ocasional: es la opinión de un riguroso erudito que ha dedicado a la valoración de las traducciones inglesas, francesas y alemanas

de *Las mil y una noches* un informado estudio. Pero hay más: al referirse a las traducciones de distintas lenguas y autores realizadas por Cansinos, Borges hace una afirmación que constituye uno de los fundamentos de su poética, reveladora de su congruencia intelectual con el antiguo maestro: "En su mente fue todos esos hombres y también él". Traducir no es, pues, una mera labor literal: el traductor vive el pensamiento del autor sin dejar de ser él y siendo a la vez el otro, idea próxima a aquella en la que Borges sostiene que el escritor puede descubrirnos la esencia de su pensamiento a través de textos ajenos. Entonces son menos paradójicas de lo que parecen las palabras que Borges escribe en el breve epílogo a *El Hacedor* en 1960, obra misceláneа en la que a través de poemas, bocetos y citas apócrifas da el último testimonio de la "supervivencia de las señas de modernidad abundantes en su poesía juvenil"[5] y de su perenne culto a los libros, manifiesto ya desde la dedicatoria a Leopoldo Lugones, antecesor suyo en la dirección de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Dice en el epílogo: "De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra"[6], palabras con las que Borges antepone el valor de la experiencia lectora al de la experiencia vital. La evocación de Homero, "el Hacedor" consciente de su ceguera en las postrimerías de su vida, abre el libro: "Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía. Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó". Como Borges, acosado también por la ceguera, Homero "entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño".[7] El sueño y el recuerdo, otras dos dimensiones fundamentales de la mitología borgiana, hermanados en una memoria a la vez creativa y capaz de salvar lo esencial de las cosas a través de metáforas eternas o mágicamente plásticas como la citada antes —"el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia"—, que nos regresa a las comparaciones metonímicas de la prosa de Cansinos, quien ya en su primer libro —*El candelabro de los siete brazos* (1914)—, asocia frecuentemente una característica moral con una realidad física: "Yo era [...] tosco como el bronce recién forjado", "los sueños malogrados claman dentro de mí como víctimas amordazadas", "la conciencia es turbia como un agua de inundación", "Oh vida alegre y loca, ingenua como un borrador"...

La tradición imaginística de raíz orientalizante se renueva en Cansinos y aflora en Borges con la aportación del experimentalismo vanguardista, a través del cual el ultraísmo busca con fervor la utopía de la novedad, que había sido también uno de los principios del modernismo finisecular. Cansinos afirmaba hacia 1930: "Fui un joven con la psicología de 1900. Modernista entonces y ultraísta después, en espera de toda palabra nueva que nos evite repetir una antigua."[8] En su testimonio se manifiesta una transición desde el modernismo a la vanguardia con idéntico propósito, actitud que puede parecer incongruente o ambigua desde la perspectiva de los criterios periodizadores tradicionales en la historia de la literatura española, pero que, sin embargo, es coherente y lúcida desde un punto de vista sincrético, omnicomprensivo e internacionalista del término modernismo.

Cansinos y Borges sabían muy bien que "La palabra del poeta crea mundo". Y un mundo pone en pie Cansinos con sus imágenes cuando nos habla en *El candelabro de los siete brazos* de "mujeres altas y pálidas como acantilados", de "ojos verticales como abismos", de "vastas explanadas, vacías y desiertas, benéficas como un olvido absoluto", de la hora

"que hiere el bronce de los relojes con un rumor tan suave como un escalofrío de ternura", o de la noche, "definitiva como el último peldaño de un embarcadero hacia la muerte", todas ellas imágenes de raigambre cubista por su tendencia a la extrapolación de las magnitudes físicas de espacio y tiempo al ámbito de lo espiritual y afectivo. Estas imágenes sorprendentes e insólitas, que dilatan y sobrepasan las analogías empíricas abriendo camino al ultraísmo, deslumbran y cautivan al joven Borges en sus primeros encuentros con Cansinos, cuando él mismo empezará a forjar un lenguaje poético, profuso también de imágenes comparativas, algunas procedentes del mundo de los recuerdos infantiles, a veces ligados a intensas impresiones, que el paso del tiempo no llegará a borrar: "Tigres y espejos siembran sus poemas —escribe Marcos Ricardo Barnatán—. El primer tigre lo dibujó de escolar en un cuaderno, la fiera que asustaba a la abuela inglesa no se separaría nunca de él. [...] Y sus labios inexpertos aprenden a pronunciar la palabra mágica: tiger."[9] En *El Hacedor*, Borges recuerda aquellas vivencias infantiles y lamenta la incapacidad de engendrar ahora en sus sueños aquel "tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante", porque "pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión" y ahora el tigre aparece "disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro".[10] Queda lejos, pues, en la decadencia de la vida, aquel felino, a la vez admirado y temido, símbolo del valor y la fuerza, imagen de lo libre, remoto y salvaje, que la palabra poética, al nombrarlo, convierte en "ficción del arte."[11]

El tigre aparece también como imagen en *El candelabro de los siete brazos*: "Los hombres maduros [...] desearían ser [...] semejantes a tigres que en su sueño se adornan con tiernos vellones de cordero" es una imagen fácil, que se hace más intensa cuando se asocia a una amenaza incierta procedente del mundo mecánico y urbano: "En el silencio del crepúsculo canta así la sirena, la sirena terrible que ruge como un tigre, y al eco de su canto, mi corazón se agita como un encarcelado."En un sentido contrario, no agorero ni agresivo, la metáfora alcanza una paradójica dimensión lírica: "Y como un tigre de ternura, cruzas las calles tenebrosas y pasas bajo los faroles rojos, [...] en busca de unos brazos compasivos que te acojan." Sin olvidar el recuerdo infantil como móvil de la imagen del tigre —el propio Borges da testimonio de ello—, se la podría relacionar también con el gusto por lo exótico que caracteriza la literatura española del fin de siglo, lo que llevó a algunos a identificar el modernismo con aquel exotismo que, en palabras de Lily Litvak, "fecundizaba la personalidad con lo irracional, negaba la historia por la rehabilitación de la leyenda y el mito, el tiempo objetivo y cronológico por la creación de un tiempo subjetivo y recuperaba el subconsciente y el sueño."[12] Vendría a reforzar la dimensión modernista de la imagen del tigre el hecho de que el propio Borges, justamente en su prólogo a *El oro de los tigres* (1972), haya escrito: "Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España."[13]

Una innegable amargura de signo decadentista brota de *El candelabro de los siete brazos*: a los treinta años, Cansinos expresa ya su descontento del mundo de los hombres, que le lleva a entregarse a la creación y al conocimiento con una dolorida conformidad: "Así nosotros, oh hombres desencantados, buscamos un refugio en la labor, y acariciamos el fruto de nuestro trabajo."[14] En *El Hacedor*, Borges, desde la ceguera y la vejez ya próxima, siente suplantada su identidad personal por su entidad de escritor —"Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)"[15]—, lo que le lleva a constatar el lacerante desamparo en que le sume la conciencia del creador reducido sólo a "mencionar o aludir", pero

incapaz de llegar a expresar la esencia de las cosas. Como Marino en su lecho de muerte, Borges descubre “que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.”[16]

A través del tiempo que separa *El Hacedor* (1960) de *El candelabro de los siete brazos* (1914), el dolor del fracaso y la melancolía de la resignación unen a Cansinos y Borges. El primero escribe: “...he aquí que hoy ya la hora florida ha pasado y rinde mi brazo la debilidad; y una cobardía ha penetrado en mi corazón, y a la crueldad de la vida, sólo se opone un llanto infructuoso.”[17] En un tono más contenido, Borges confiesa en el “Poema de los dones” recogido en *El Hacedor*:

De hambre y de sed (narra una historia griega)
Muere un rey entre fuentes y jardines;
Yo fatigo sin rumbo los confines
De esa alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
Y el Occidente, siglos, dinastías,
Símbolos, cosmos y cosmogonías
Brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
Exploro con el báculo indeciso,
Yo, que me figuraba el Paraíso
Bajo la especie de una biblioteca.[18]

Algunos elementos del universo borgiano aparecen o se aluden en estos versos: la biblioteca, la ceguera, Oriente, la historia, el tiempo, los viajes, los símbolos, el laberinto, las cosmogonías, la memoria... Todos ellos y otros muchos constituyen el armazón sobre el que se construye la obra borgiana, uno de cuyos temas esenciales es la indagación sobre el ser del hombre. En las breves páginas de *Elogio de la sombra* (1969), el escritor manifiesta la esperanza de poder descubrir el ser del hombre a través de la muerte y de su obra. La sombra, paradójicamente, es por ello iluminación. De ahí el título del libro, que coincide con el del último poema, en el que Borges dice haber llegado “a mi secreto centro”. El verso final es rotundo: “Pronto sabré quién soy”. Cansinos comienza *El candelabro de los siete brazos* con una afirmación que anticipa el tema borgiano: “El enigma de la vida ha cautivado mis ojos desde la niñez; y mis ojos se han hecho ciegos y no he podido descifrarlo”.[19] La ceguera simbólica de Cansinos conduce a la desesperanza; la ceguera real de Borges le lleva a la esperanza. Borges ha sabido encontrarse en los oscuros corredores del laberinto. Pero también Cansinos, al llegar a la última página de su libro de salmos, escribe invocando al padre: “...tú me infundiste tu amor oriental a la noche en que las cosas resplandecen mejor que en el día, y a los laberintos en que sólo se encuentran los que deben encontrarse [...] y para que no me perdiese en los jardines de la vida, me diste a conocer, desde niño, la senda de la muerte”.[20] Como en *Elogio de la sombra*, aparece la paradoja: la oscuridad —“la noche”— es iluminación, porque “las cosas resplandecen mejor que en el día”. Y gracias al conocimiento de la senda de la muerte, como en Borges, el hijo no se perderá “en los jardines de la vida” y, como los escogidos, se encontrará a sí mismo en los profundos laberintos que ama. Tras un paréntesis de medio siglo —Borges y Cansinos se conocieron a finales de 1919— el maestro inolvidable comparte en *Elogio de la sombra* (1969) un universo simbólico afín con un maestro hasta ayer mismo injustamente olvidado.

Notas

1 Cansinos-Assens, Rafael, *Obra crítica*, T. I y II, Sevilla, Diputación de Sevilla (Biblioteca de Autores Sevillanos), 1998.

2 Tomo la cita de Barnatán, Marcos Ricardo, *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, 126.

3 Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a Cansinos-Assens, Rafael, *El candelabro de los siete brazos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 9-14, (11).

4 Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, en *Obras Completas, I (1923-1949),* Barcelona, Emecé Editores, 1989, 401.

5 Yurkievich, Saúl, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 289.

6 Borges, Jorge Luis, "Epílogo" a *El Hacedor*, en *Obras Completas, II (1952-1972),* 232.

7 Borges, Jorge Luis, *El Hacedor*, 159.

8 Pérez, Darío, *Figuras de España*, Madrid, CIAP, 1930, 220.

9 Barnatán, Marcos Ricardo, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Ediciones Júcar (Los poetas, 2), 1976, 22.

10 Borges, Jorge Luis, *El Hacedor,* 161.

11 *Ib.,* 203.

12 Litvak, Lily, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo* XIX *(1880-1913),* Madrid, Taurus (Persiles, 172), 1986, 18.

13 Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a *El oro de los tigres*, en *Obras Completas, II (1952-1972),* 459.

14 Cansinos-Assens, Rafael, *El candelabro de los siete brazos*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 167), 1986, 39.

15 Borges, Jorge Luis, "Borges y yo" en *El Hacedor*, 186.

16 Borges, Jorge Luis, "Una rosa amarilla", en *El Hacedor*, 173.

17 Cansinos-Assens, Rafael, *op. cit.,* 38.

18 Borges, Jorge Luis, *op. cit.,* 187.

19 Cansinos-Assens, Rafael, *op. cit.,* 19.

Borges, entre Orígenes *y* Ciclón

Manuel Fuentes
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

I De *Orígenes* y *Ciclón*

En una larga entrevista concedida a Juan E. González[1] en 1978, el poeta Cintio Vitier revisa su compromiso cristiano con la revolución cubana, la aventura de *Orígenes*, el recuerdo de Lezama Lima, y al hablar de su último libro, *Testimonios*, se reproduce la frase: "He pasado de la conciencia de la poesía a la poesía de la conciencia". La inversión complementaria de ese proceso discursivo supone tanto una evolución personal, como la búsqueda de una salida al dominante sistema poético lezamiano que igualaba, por un lado, toda realidad de raíz poética a un origen teocéntrico[2] y, por otro, se oponía a una concepción aristotélica de la poesía concebida como ordenación y opuesta a su valor seminal y fundador:

> Antes del gran ordenamiento aristotélico, afanoso de aclarar las concepciones de la poesía como oposición a tecné, es decir, como ser universal y padre universal. Y que retorna en el absoluto de los idealistas alemanes de Hegel a Novalis, situando siempre a la poesía en el ser principio, en la total causalidad inmanente. En la poesía como real absoluto, y la filosofía como la operación absoluta, de Novalis, reaparece esa concepción griega primigenia, del ser universal de la poesía, en oposición a los alemanes neoclásicos del período de Lessing que juraban por la poética aristotélica como si fuese el escudo de Aquiles.[3]

De esta forma, la poesía se sitúa en el ser principio, universal y absoluto, en la conciencia de sí, opuesta a la historia, que es tiempo. La poesía se muestra entonces como la hermosa perla naciente de María Zambrano: si apenas tangible, apenas dicha:

> Más allá donde el horizonte se deslíe, se vislumbra la perla naciente, sin envoltura alguna, sola. No está dentro ni fuera de nada; no está, y por ello no puede ser visible mostrándose tan a las claras. Pura claridad de un cuerpo sin espesor ni condensación.[4]

La poesía entendida como pureza primigenia y el poeta constituido en guardián del inexistente sustantivo, en palabras de Lezama,[5] arrojaron de la República a quienes empezaron a apostar por una poesía de la conciencia. No es extraño, pues, que en el primer número de *Ciclón* se rindiera un homenaje implícto al poeta Jorge Guillén con el ensayo de Jean Cassou "El lirismo ontológico de Jorge Guillén"[6]. Posteriormente, y frente a las numerosas colaboraciones del poeta vallisoletano en *Orígenes*, Jorge Guillén participará solamente en una ocasión en la revista dirigida por José Rodríguez Feo.[7] Cabría, en la mistificadora operación de la descontextualización, reproducir para narrar un fragmento del poema guilleniano y arrojarlo como diatriba contra la poética que representó *Orígenes*:

> [...]
> ¡Hoy, hoy!
> Un hoy real, muy rico,
> Más fuerte que el ayer, de pronto pálido.
> [...]

Ciclón no sólo representó una "patada de elefante" contra *Orígenes*[8]. El ajuste de cuentas que supuso la aparición de *Ciclón* con respecto a la revista de Lezama Lima adquiere, con la perspectiva de los años, y más allá del sombrío eco de las insidiosas rencillas estériles y disputas personales —diversión para ociosas plumas—[9], el valor de la oposición y el cambio como constantes del desarrollo cultural. Bien documentada la escisión de *Orígenes*, entre ésta y los fundadores de *Ciclón* se levantó un muro de incomprensión que no evitó, sin embargo, el flujo de colaboradores entre ambas revistas.[10]

Más allá del aparente motivo que supuso la ruptura de *Orígenes* —la conocida colaboración de Juan Ramón Jiménez(11 en la que el poeta menospreciaba a Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Luis Cernuda y Pedro Salinas[12]— y de la conocida *Advertencia* de Lezama Lima que consagraba la escisión[13], el enfrentamiento parecía recuperar la antigua polémica de los años treinta entre Pablo Neruda y el poeta de Moguer[14] y volvía a enfrentar, ahora en tierras cubanas, dos concepciones de la poesía. Así, José Prats Sariol, al analizar la crítica de Virgilio Piñera contra la poesía lezamiana, afirma:

> Obsérvese cómo la crítica de Virgilio Piñera [en referencia al artículo "Terribilia Meditans", publicado en *Poeta* (noviembre del 42 y mayo del 43)] se fundamenta en un principio de la estética romántico-vanguardista: la teoría de la búsqueda y del cambio permanentes, opuesta de raíz a la concepción clásica que en este aspecto caracterizaba a Lezama. Tal oposición [...] es fundamental para distinguir la poética de *Orígenes* de la que sostuvo la revista *Ciclón*.[15]

La poesía de *Orígenes*, bajo la fuerte impronta que significó la concepción poética de Juan Ramón Jiménez —ese "asombro sosegado en éxtasis", en expresión de Lezama Lima que definía tanto al autor como la obra[16]—; la densa teorización ensayística sobre la naturaleza de la poesía que elaboraron Cintio Vitier y Lezama, fundamentalmente[17], y una asunción mistérica, religiosa, inmanente, inefable, órfica del poema, erigida quizás sobre los rescoldos del simbolismo, dieron lugar a una obra epigónica y manierista cuyo símbolo final bien podría ser la reseña crítica de José Rodríguez Feo del libro *Gradual de Laudes* del padre Ángel Gaztelu: uno de los más asiduos colaboradores de *Orígenes*[18].

II Borges en *Orígenes*

Llama la atención que a lo largo de la dilatada trayectoria de *Orígenes* —en la que participaron los intelectuales americanos y europeos más prestigiosos entre 1944 y 1956—, Borges, que en esa década ya había consolidado su obra, no colabore en ninguna ocasión. La presencia del escritor argentino en la revista cubana se limitará a un ensayo de Cintio Vitier[19], a la defensa del americanismo borgiano por parte de Roberto Fernández Retamar en la reseña del libro de H. A. Murena *El pecado original de América*[20] y a una irónica noticia sobre la literatura argentina contemporánea de Virgilio Piñera[21].

Escasas son, pues, las muestras de atención hacia la obra borgesiana en la revista de Lezama Lima. Entre 1944 y 1956, Borges ha depurado ya una obra ajena a las alharacas vanguardistas y progesivamente ha radicalizado su oposición, tanto a cualquier tipo de incitación barroca, tan querida por Lezama[22], como a sistematizar una concepción de la poesía que siempre fluctuó entre la ambigüedad y la indefinición[23].

Mal podía casar con el universo mítico de *Orígenes* —la poesía concebida como religión desde una concepción religiosa de la vida— la obra de un escritor que traza, desde el escepticismo agnóstico traspasado por la ironía, su relación con el mundo. Frente a la sacralización de la poesía de estirpe romántica, Borges, deliberadamente, y en suficientes ocasiones, desacraliza el valor de la misma. Así, los poemas devienen *ejercicios*[24]; la

creación, *usurpación*[25]; los versos, *líneas*[26]: una antirretórica propia del *sermo humilis* que caracterizará su producción literaria.

El artículo de Virgilio Piñera "Nota sobre la Literatura Argentina de hoy" se centra en el análisis de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges como exponentes máximos de lo que el autor de *Cuentos fríos* denomina lo más "quintaesenciando del tantalismo": una suerte de refugio intelectual gratuito[27]. Afirma Piñera en este sentido:

> Tomemos cualquiera de sus relatos —este que se llama "Tertius Orbis"[28] o aquel que se titula "Pierre Menard, autor del Quijote". Son tantálicos en cuanto que la construcción que los ha presidido está hecha por la construcción misma, pero el obligado resorte vital que la justificaría no aparece en la misma, de modo que el lector se queda con el plano de la cosa pero no con la cosa misma.[29]

La consabida y superficial acusación contra la poética borgesiana (la ausencia del obligado resorte vital) centra la crítica de Piñera; pero éste parece ignorar que ese supuesto resorte vital que echa en falta viene a ser precisamente lo que Borges critica; es decir, Borges no es tantálico, quien sí lo es es su ficción: Pierre Menard: parodia precisamente del autor contemporáneo.[30]

La descalificación de la obra borgesiana, según Piñera, se complementa con la crítica del juego tantálico que Borges desarrolla en "El acercamiento a Almotásim". Afirma el crítico:

> Uno de los más certeros aciertos verbales de Borges (escogido de entre mil otros igualmente deslumbrantes) ya subrayado por Sábato y otros críticos, nos va a servir para mostrar este juego tantálico de Borges. Es el que dice en el relato titulado "El acercamiento a Almotásim"; "Una chusma de perros color de luna emerge de los rosales negros. Primera fase: Borges goza fascinado con la invención de la frase; se ve muy bien en el correr del relato que esta frase es el alma misma ornamental del autor que la ha engendrado. Se querría sinceramente que detrás de esta frase, de todas las demás frases de sus obras completas, hubiese algo que no fuera, por cierto, la frase misma. Segunda fase: la cosa no termina ahí; todavía tiene Borges que extraerle nuevas consecuencias. Entonces, con sabiduría de gran retórico, la vierte al inglés, pero la vierte sólo en la primera cláusula, esto es, "a lean and evil mob of mooncoloured hounds". Es decir, la frase ha procreado.[31]

El *tantalismo*, según Piñera, se resuelve en el estéril ejercicio de la fascinación por la frase que oculta el vacío —al fin, ornamento barroco— y que a su vez se duplica, se revierte especular y fragmentariamente en su versión inglesa. Pero en ese procedimiento, en el que Borges fuerza la ficción hasta el límite —la reseña de libros inexistentes[32]—, Piñera considera erróneamente que el traductor gratuito de la frase "Una chusma de perros de color de luna emerge de los rosales negros" al inglés es Borges. Y no. Borges sólo actúa al traducir de forma incompleta —(*a lean and evil mob of mooncoloured hounds*)— como transcriptor, no como traductor —de ahí los paréntesis—, de la segunda edición inglesa de la obra que glosa: *The conversation with the man called AlMu'tassim*, subtitulada irónicamente *A game with shifting mirrors*[33]. No hay, pues, ejercicio gratuito, ni "la frase procrea" recreándose tautológicamente, puesto que son frases distintas, procedentes de libros distintos. Borges muestra una vez más a las claras los vertiginosos procedimientos de la escritura cervantina.[34]

Mucho más próxima a la ecuanimidad crítica, al poner de manifiesto desde una perspectiva poética distinta, pero comprensiva con los fines estéticos del escritor bonaerense, es el ensayo de Cintio Vitier "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges".[35] Una nota característica domina la interpretación de Vitier. Afirma el crítico:

> La estructura aplomada, airosa y mate de los poemas de Borges, en efecto, nos impresiona desde el primer instante, desde su libro de los veintidós años, como una perspectiva insustituíble, de sosegada trayectoria. No importa que su ámbito se ilumine de las más varias y audaces hipótesis; será siempre la gustación inmóvil de un crepúsculo.[36]

La inmovilidad, que en otra ocasión reitera Vitier —"[...] e incluso de su mejor obra inmóvil"[37]—, preside la poesía de Borges. Y esa inmovilidad, característica en buena medida, tanto de la obra poética del crítico como de la poesía lezamiana[38], se complementa con la visión dinámica de la evolución de la obra borgiana desde sus orígenes ultraístas.

Al fin, el ultraísmo como consecuencia epigonal de cierta actitud romántica que convertía en totem la creación personal frente a la heterogeneidad de los discursos modernistas, que Borges en otra ocasión revalorizó, se quiebra en la poesía del escritor americano. Vitier observa cómo "en conjunto y centralmente, Borges ha pulverizado, del metaforismo ultraísta, todo lo que no ha podido encarnar"[39]. Pero esa "encarnación", a través de la construcción ficticia del otro, la máscara, la persona, tenderá a diluirse —consciente de que los amaneceres son el mismo amanecer para el mismo hombre, salvo que aquél sea contemplado a través de un hexámetro virgiliano—, y de esta forma, escribe Vitier: "de la poesía de Borges brota un acento impersonalizado, a fuerza de persona, así como universalizado a fuerza de patria"[40].

Cintio Vitier coincide con Virgilio Piñera al reclamar para la poesía de Borges el obligado resorte vital:

> Creemos, pues, injusto y torpe suponer que en los casos citados [se refiere el crítico a los poemas "Mi vida entera", "La noche que en el sur lo velaron", "El paseo de Julio"] Borges ha sometido ciertas proposiciones teoréticas a un tratamiento poético, a una versificación superpuesta. No puede imaginarse prestidigitación más aburrida. Y sin embargo, después de tan claras y repetidas victorias, es eso exactamente lo que hace, de un modo crudo y manifiesto en dos de los poemas finales, "La noche cíclica" y "Del cielo y del Infierno", a pesar de su exactitud antológica, sólo se justifican como ejercicios estrictamente apoéticos, que no debieran figurar aquí, sino más bien en un libro como *El jardín de los senderos que se bifurcan*. En ellos una cavilación o una tesis (por poética que en sí misma sea) queda flotando desligada de su presunto texto, sin encarnación viviente ni oportunidad vivida. Un artificio abstracto frente a un tema o proposición que no transcurre primero por la sangre, no engendra nada.[41]

La escritura de Borges, desde los colaboradores de *Orígenes* se observa, pues, como *parcialmente carente del obligado resorte vital*, según Piñera o *sin encarnación viviente ni oportunidad vivida*, según Cintio Vitier. Consideraciones ambas que insisten en uno de los más reiterados clisés antiborgianos que suelen olvidar, sin embargo, que Borges edificó denodadamente su poesía como un valor frontal opuesto al neorromanticismo que impregnó buena parte de la poesía de los años cuarenta y que todavía parecía reclamar la bien conocida sentencia de Wordsworth sobre su naturaleza: "I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings".[42]

III Borges en *Ciclón*

Frente a una poesía desbordada en la que el sujeto lírico inunda el texto hasta convertirlo en un fetiche del yo, la ficción apunta no sólo a un deliberado ocultamiento de la anécdota vital, al carecer ésta de importancia para el lector, sino a una elaborada estrategia literaria; aunque como apunta Carlos Mastronardi esa actitud literaria pueda insertarse en unos determinados rasgos genéricos del escritor argentino:

> El culto de la forma y cierto pudor que a veces excluye la confidencia son atributos que definen la poesía de Lugones. También Banchs y Borges dan muestra de una contención que vela o suaviza el perfil de las experiencias.[43]

Frente a la ausencia de la obra de Borges en *Orígenes* y frente a las críticas parcialmente favorables que en esa revista tuvieron cabida, *Ciclón* vindicará no sólo la literatura del escritor bonaerense a través del artículo de Salvador María Lozada "Borges y sus Detractores"[44], sino que acogerá en sus páginas dos colaboraciones del poeta americano: el relato "Inferno, I, 32"[45] y la reflexión sobre Ortega: "Nota de un mal lector"[46].

En su artículo, Salvador María Lozada recuerda las críticas contra la obra de Borges que los colaboradores de *Orígenes* hacían suyas:

Desde 1928 al presente, sólo el tono y el grado de buena fe de los reproches ha variado; no el motivo central: olvido del hombre, ausencia de humano dramatismo. Borges ha ironizado a menudo esas censuras. Al publicar un escrito sobre asunto gramatical, a quienes reclamaban una obra más humana, respondió así: "Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal y aun angelical) es precisamente la gramática". Otra vez, cuando a un autor le incriminaban hacer literatura, exclamó: "Aciaga acusación contra un literato".[47]

La primera colaboración de Borges en *Ciclón* —"Inferno, I, 32"— ocupa el lugar de privilegio en la revista, reconociéndose así, de forma explícita, la importancia del narrador argentino. El texto pasó a formar parte de uno de sus libros predilectos: *El Hacedor*[48]. Resulta absurdo y carente de rigor considerar ese perfecto ejercicio de simetría una parábola relativa a Dante[49], cuando la *Comedia* ingresó para siempre en la vida de Borges; encuentro que el escritor narró en una hermosa página[50]. Borges, frente a los comentaristas oficiales de la *Comedia*, de la misma forma que frente a los expertos cervantistas, se aproxima al texto desde la posición del poeta. Y esa lectura es la que reclama:

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dio, sobre todo, la *Comedia*, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigilias y que será enriquecida por cada generación de lectores.[51]

Borges se acerca a la *Comedia* no sólo como un lector hedonista. En este sentido, Joaquín Arce, al glosar la conferencia que Borges dictó sobre Dante en Buenos Aires en 1977 y que posteriormente formó parte de *Siete noches*, afirma:

No se trata obviamente de lecciones magistrales en sentido académico; son magistrales en el aspecto interpretativo y expositivo, no siempre con especiales novedades para un italianista, en cuanto que tiene en cuenta a muchos comentadores antiguos y modernos. Lo nuevo es la vibración personal, las densas referencias culturales derivadas de fuentes muy diversas, las impresiones y reflexiones que acreditan sobradamente qué personajes o episodios le produjeron más hondo impacto.[...] No sorprende, por otra parte, que la más reciente crítica, sobre todo la de carácter filológico, le sea ajena. Y no hay por qué echarlo de menos, cuando lo que interesan son sus reacciones de lector, su literaria y personal reconstrucción de escenas dantescas o ver cómo versos, metáforas o comparaciones quedan grabadas en su sensibilidad, por lo que le afloran en sus escritos repetidas veces.[52]

Pero toda interpretación, toda exégesis rigurosa de un texto que configura el canon de la tradición literaria occidental viene a ser, más allá de la reverberación de la obra, una lectura que se añade a las anteriores y modifica la percepción de la misma. La referencia al verso de la *Comedia*, que da título al relato —Una lonza leggiera e presta molto— que Borges, ignorando las traducciones al español de *lonza* por *onza*, traduce por leopardo[53] llevará a Andrés Soria, por ejemplo, a renovar la percepción de la cita a través de la influencia de Rilke.[54]

Borges se convertirá, pues, en uno más de los exégetas de la *Comedia* cuya función, entre otras, será la de transgredir y rectificar los sentidos alegóricos que los comentaristas de la obra de Dante fueron fijando a lo largo del tiempo. Y así, contraviniendo a la tradición, pero integrándose en ella, variando los sentidos con los que los alegoristas codificaban la obra del florentino, en una quizás de las más hermosas páginas que escribió el autor argentino, afirma que Dante erigió la *Comedia* para poder reunirse, siquiera momentáneamente, con Beatriz:

Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísmo: la escena ha sido imaginada por Dante. Para nosotros es muy real; para él, lo fue menos. La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz. Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imagino la escena para imaginar que estaba con ella.[55]

Añadir un nuevo sentido alegórico más a los que la legión de comentaristas de la *Comedia* fueron construyendo y revertir esos sentidos en la propia obra al tiempo que adquieren

nuevas significaciones; transmutar la ficción en vida y la vida en ficción viene a ser uno de los actos más humanos que los hijos del "excesivamente humano" siglo XIX, en palabras de Luis Felipe Vivanco, aún, en ocasiones, se niegan a aceptar.[56]

En enero de 1956 aparece el nº 1, correspondiente al segundo volumen de *Ciclón*. Reciente la muerte de Ortega y Gasset, la revista cubana le rendirá tributo con los artículos de María Zambrano[57], José Ferrater Mora[58], Guillermo de Torre[59], Juan Marichal[60] y la segunda colaboración de Borges en la revista cubana: "Nota de un mal lector", que cierra el homenaje. En unos momentos políticos conflictivos, *Ciclón* se hace eco, en nombre de su director, que firma el editorial "Duelo en España", no del lamento por la muerte del filósofo español, sino del ataque contra la revista *Insula*:

> Desde España, la España catolizante, víctima desgraciada del Opus Dei, la Falange salvadora, y del ridículo tiranzuelo Francisco Franco, nos llega una nota de dolor, dolor que sentimos todos sus hijos espirituales de América en lo más hondo de nuestro corazón, asqueados de tanta hipocresía internacional y falsa moraleja religiosa.

Fuera del propósito de estas páginas trazar siquiera algún apunte en las complejas relaciones entre Ortega y los intelectuales americanos; si bien es cierto que la figura del filósofo español, a sólo tres años de la aparición de *Revista de Occidente*, era ya duramente criticada. Así, César Vallejo, desde las páginas de *Favorables Paris Poema*, escribía:

> En cuanto a Ortega y Gasset, creo no me equivoco si le niego el más mínimo adarme de maestro. Ortega y Gasset, cuya mentalidad mal germanizada se arrastra constantemente por terrenos de mera literatura, es apenas un elefante blanco en docencia creatriz.[61]

Revista de Occidente, desde sus "Propósitos" del primer número, intentaba cambiar el signo de la recepción cultural; de esta forma afirmaba su director:

> Ello es que, sin deliberado acuerdo, casi todas las revistas de Europa y de América se van llenando de firmas extranjeras. Así, nosotros atenderemos a las cosas de España, pero a la vez traeremos a estas páginas la colaboración de todos los hombres de Occidente cuya palabra ejemplar signifique una pulsación interesante del alma contemporánea.[62]

La occidentalización confesa, junto a la información selectiva y jerarquizada —adjetivos orteguianos que recogerán los intelectuales falangistas de la posguerra española— dejaba fuera el mundo del Oriente que el joven Borges conoció a través de Rafael Cansinos-Assens cuya antipatía por Ortega era manifiesta[63]. Y bien conocida es la fidelidad que el escritor argentino profesó a su amigo andaluz a lo largo de toda la vida[64]. Más allá de la admiración de Borges por Cansinos, en quien veía el reverso de Ortega[65], la relación del escritor bonaerense con el director de *Revista de Occidente* se inscribe en las compleja red de atracción y desprecio que Borges sintió por los escritores e intelectuales españoles, desde Baltasar Gracián o Góngora hasta Américo Castro o Unamuno.

La constante labor de interpretación a la que Ortega sometió a Argentina durante los tres viajes que efectuó a ese país, así como la influencia que produjo en los intelectuales y escritores americanos, es aún hoy objeto de debate y análisis[66]. Borges, bien al contrario de lo que pudiera esperarse en un número encomiástico con ocasión de la muerte del filósofo, tras reconocer la deuda del castellano con el estilo de Ortega, fiel a su concepción de transmutar la literatura en una experiencia vivida, manifiesta sin ambages su rechazo ante la obra orteguiana:

> A lo largo de los años, he frecuentado los libros de Unamuno y con ellos he acabado por establecer, pese a las "imperfectas simpatías" de que Charles Lamb habló, una relación parecida a la amistad. No he merecido esa relación con los libros de Ortega. Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra.[67]

Frente a quienes sostenían que las ficciones borgianas eran el resultado de una separación autotélica entre el mundo y la obra —por decirlo con palabras orteguianas—, Borges creía en la vida como una constante depuración intelectual a través de las experiencias literarias recibidas que pasaban a formar parte ya, como las actividades más primarias, de la verdadera existencia del hombre. Su rechazo de Ortega no significaba la descalificación de la filosofía del español, sino la imposibilidad de incorporarlo a su vida. Tal y como afirmó de los lectores de sus obras en el discurso en la entrega del Premio Cervantes de 1979, él concebía la obra literaria como una forma abierta de existencia mejor. La obra forma parte inseparable de la vida, pero sabiendo que tanto ésta como aquella se enriquecen mutuamente: "En ese momento que le ha llegado, que le llega ahora, descubre que está en el centro de un vasto círculo de amigos, conocidos y desconocidos, de gente que ha leído su obra y que la ha enriquecido".[68]

IV Envoi

La recepción de la obra de Borges en *Orígenes* y en *Ciclón* reitera una vez más las distintas posiciones ante la literatura del escritor argentino. Posiciones que, a veces, parecen irreductibles. Sin embargo, quienes afirman que el hidalgo manchego cometió el error de creer que la ficción caballeresca era verdad suelen olvidar que un labrador castellano creía también, en palabras de Julio Caro Baroja, en una "concepción mágica del mundo". Quizás la ficción sea la forma suprema de la realidad.

Borges admiró el *Orlando* de Ariosto, ignoro si alcanzó a leer el elogio que Taine le dedicó y que U. Dèttore en un florilegio en su honor recogió para la Enciclopedia Espasa publicada en 1912. Taine afirmaba de Ariosto (pero en realidad soñaba a Borges): "Como consumado escéptico que sabe gozar de las delicias de una ficción, más contento de saber que se trata de una ficción."

Notas

1 "Entrevista con el poeta y crítico cubano Cintio Vitier", *La estafeta literaria,* nº 645-646, 1-15 de octubre, 1978, 14-16.

2 Cf., Lezama Lima, José, "Introducción a un sistema poético", *Orígenes,* nº 36, Vol. VII, 1954, 36, [143]. El número entre corchetes envía a la página de la edición facsímil de *Orígenes,* José Manuel Rivas (ed.), introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México/Madrid, Ediciones El Equilibrista/Turner, 1989.

3 *Ib.,* [161]. La *refutación* aristotélica de Lezama forma parte de su poética. En "La Dignidad de la Poesía" (*Orígenes,* nº 40, Vol. VII, 1956, 57, [469]), por ejemplo: "El poeta es en esta concepción el guardián de las tres o más grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíritu, por la penetración del aliento del oficiante, acto naciente de transustanciación, superación del acto naciente aristotélico en puro Nacimiento."

4 Zambrano, María, "La perla", en *Notas de un método,* Madrid, Mondadori, 1989, 138.

5 Cf., "La Dignidad de la Poesía", *loc. cit.,* [460] y [469].

6 Cassou, Jean, "El lirismo ontológico de Jorge Guillén", *Ciclón,* nº 1, Vol. 1, enero, 1955, 16-21. El ensayo fue traducido por Manuel Durán. (En adelante, las referencias a *Ciclón* se indicarán de la siguiente forma: el primer dígito envía al número de la revista; el segundo, al volumen, al que siguen el mes y el año de la publicación y las páginas correspondientes). Desde aquí, es necesario agradecer al profesor Paco Tovar su gentileza al poner a mi disposición la revista cubana.

7 "Aire con época", *Ciclón,* 1,3, enero-marzo, 1955, 22-24. El poema pertenece a la quinta sección de *Maremágnum.* Apenas se aprecian variantes —supresión de algún signo de admiración y alteración de la puntuación— entre el texto de *Ciclón* y el recogido en *Aire nuestro. Clamor,* Vol. 2, Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén, Diputación de Valladolid, 1987, 175-178. Sin embargo, entre el número 2 de *Orígenes* (verano de 1944) y el número 33 de 1953, Jorge Guillén publicó un total de treinta y siete poemas en la revista de Lezama Lima.

8 Esa "patada de elefante", expresión de Virgilio Piñera que recoge Cintio Vitier para sintetizar las relaciones entre *Orígenes* y *Ciclón*, simboliza, más allá de las diferencias personales, la oposición radical entre dos proyectos culturales para Cuba y, por extensión, dos poéticas. Cf., Vitier, Cintio, "La aventura de Orígenes y sus consecuencias", en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana,* Luis Sáinz Medrano (ed.), Bulzoni Editore, Roma, 1993, 109-110.

9 Desde esta perspectiva, el cuento de Virgilio Piñera titulado "El gran Baro" (*Ciclón,* 1, 1, enero de 1955, 4-8) es una parábola paródica del grupo origenista en la que no es difícil reconocer a los integrantes principales del mismo. El cuento sólo tiene el valor de una muestra más de la prosa del escritor cubano, a medio camino entre el humor grotesco y el *choteo* (para este aspecto, Torres, Carmen L., *La cuentística de Virgilio Piñera. Estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos, 1989).

10 Más allá de ese muro, y como sucede casi siempre (es lección útil, *mutatis mutandi,* observar el trasvase de colaboradores entre dos revistas de la posguerra española, tan aparentemente opuestas como *Escorial* y *Espadaña*), distintos colaboradores de *Orígenes* lo siguieron siendo de *Ciclón*. Sin ánimo de extraer conclusiones, he aquí esa nómina: Aleixandre, Vicente: 2,2 (marzo 1956), 41-42; Auden, W.H: 6,2 (noviembre 1956), 20-22; Ayala, Francisco: 1,1 (enero 1955), 29-31; Barbieri, Vicente: 4,1 (julio 1955), 24-26; Blanco Furniel, Armando: 3,2 (mayo 1956), 19-20; Cernuda, Luis: 3,1 (mayo 1955), 29-30 y 1,3 (enero-marzo 1957), 50-61; Clariana, Bernardo: 3,2 (mayo 1956), 21-22; Ferreira, Ramón: 2,1 (marzo 1955), 3-6; 2,2 (marzo 1956), 51-83 y 4,2 (julio 1956),17-24; Gombrowicz, Witold de: 1,1 (enero 1955), 44-45; 3,1(mayo 1955), 4-8; 5,1 (septiembre 1955), 9-16 y 4,2 (julio 1956), 38-37; Levin, Harry: 4,1 (julio 1955), 15-23; Marichal, Juan: 1,2 (enero 1956), 21-27; Menéndez, Aldo: 5,1 (septiembre 1955), 38-40; Oraá, Pedro de: 1,4 (enero-marzo 1959), 33-35; Paz, Octavio: 2,3 (abril-junio 1957), 3-4; Reyes, Alfonso: 2,1 (marzo 1955), 7-10; Rodríguez Tomeu, Humberto: 1,1 (enero 1955), 35-42 y 44; 4,1 (julio 1955), 10-13; 5,2 (septiembre 1956), 14-16 y 6,2 (noviembre 1956), 39-47; Wilcock, Juan Rodolfo: 3,2 (mayo 1956), 15-18; Zambrano, María: 1,2 (enero 1956), 3-9. No incluyo, como es obvio, las colaboraciones de José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera.

11 Jiménez, Juan Ramón, "Crítica paralela", *Orígenes,* nº 34, Vol. VI, 1953, [307]-[318].

12 *Ib.,* [305]. Frente a la descalificación de los anteriores, Juan Ramón Jiménez ensalzaba la poesía de escritores tan distintos como José María Valverde, José García Nieto, José Hierro y Juana García Noroña. En esa lamentable dialéctica del insulto, Cintio Vitier recuerda la inadvertida —en aquel momento— crítica de Jorge Guillén en las páginas de *Orígenes* contra Juan Ramón Jiménez (Cf., Vitier, Cintio, *op. cit.,* nota 46, 110).

13 Lezama Lima, José, "Diez años de *Orígenes*. Advertencia", *Orígenes,* nº 35, Vol. VII, 1954, [74]. Ahí, Lezama Lima limitaba la escisión del grupo al abandono de José Rodríguez Feo por su disconformidad con la publicación del artículo juanramoniano.

14 La conflictiva relación Juan Ramón Jiménez-Pablo Neruda fue rigurosamente analizada, salvo alguna pequeña matización, por Ricardo Gullón en su ponderado estudio: "Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review,* nº 39, 1971, 141-166, en *Pablo Neruda*, Emir Rodríguez Monegal y Enrico María Santí (eds.), Madrid, Taurus, 1980, 175-197. Ricardo Gullón sintetiza de esta forma la diferencia entre las poéticas nerudiana y juanramoniana: "Dos poéticas o más bien dos concepciones de la poesía se enfrentaban: la que aspira a que los objetos cotidianos y los hechos en su crudeza material nos impregnen y exalten y la que pretende extraer de cada cosa su quintaesencia, de cada acontecer su sustancia ideal, expresada en forma que su conocimiento equivalga a una revelación", 42.

15 Prats Sariol, José, "La revista *Orígenes*", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Vol. I: Poesía, Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez (eds.), Madrid, Fundamentos, 1984, 42.

16 Cf., "El momento cubano de Juan Ramón Jiménez", encuesta de Ciro Bianchi Ross a José Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz, *La Gaceta de Cuba*, nº 77, octubre de 1969. Esa encuesta se reprodujo por primera vez en la revista Rosa Cúbica, dirigida por Alfonso Alegre y Victoria Pradilla, nº 3-4, invierno 1989-1990, 105-117. Quizás, la influencia más decisiva de Juan Ramón Jiménez se aprecia en Eugenio Florit. Antón Arrufat, en la reseña crítica del libro del poeta cubano *Asonante final y otros poemas (1946-1955),* La Habana, 1956 —*Ciclón,* 4, 2, julio de 1956, 59-62—, destaca esa influencia considerándola ya definitivamente periclitada.

17 Cf., Santí, Enrico Mario, "Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente", *Escritura y tradición,* Barcelona, Laia, 1988, 73-88.

18 Esa reseña apareció en la sección "Barómetro" —*Ciclón*, 6, 1, noviembre de 1955, 72—; ahí, Rodríguez Feo cargaba contra la obra Gradual de Laudes (La Habana, 1955) e indirectamente contra Lezama, que había prologado el libro de su amigo. Las acusaciones contra la concepción poética de Vitier y Lezama pueden sintetizarse en el artículo que apareció en *Ciclón,* sin firma, "Refutación a Vitier", 1, 4, enero-marzo 1959, 51-68.

19 Vitier, Cintio, "En torno a la poesía de Jorge Luis Borges", *Orígenes,* Vol. 1, nº 6, 1945, [311-320].

20 Fernández Retamar, Roberto, "América, Murena, Borges", *Orígenes,* nº 38, Vol VII, 1955, [293-296]. La reseña del colaborador de Orígenes enfrenta la tesis sostenida por Murena —"la necesidad del parricidio histórico que América realiza o debe realizar, la aniquilación de Europa", [293]— en la que el novelista argentino descalifica

la "vacua y estéril acumulación de conocimientos", característica de Borges, con la posición del escritor de *Ficciones*. Así, para Fernández Retamar, frente a cierto *adanismo* americano, "[...] la obra de Jorge Luis Borges, en quien la nota americana más alta es, no la renuncia a Europa o la tonta danza planetaria en su derredor, sino la manera voraz, entre maliciosa y grave, de utilizar sus formas", 296. Por otra parte, la impronta de Borges en Fernández Retamar fue notada ya por Luis Marré en la reseña del libro del poeta cubano *Alabanzas, conversaciones*. (Vid., Marré, Luis, "Alabanzas de Fernández Retamar", *Ciclón*, 2, 2, julio de 1956, 56).

21 Piñera, Virgilio, "Nota sobre la literatura argentina de hoy", *Orígenes,* nº 13, Vol. III, 1947, [48]-[53].

22 *Barroquismo* tan querido por Lezama Lima. Recuérdese, sin ir más lejos, *Esferaimagen (Sierpe de D. Luis de Góngora. Las imágenes posibles),* Barcelona, Tusquets, 1970.

23 Frente a una deliberada insistencia en una concepción *clásica* —que evita el cambio y la transformación— característica de la poesía de Lezama en la que apenas hay movimiento y que se nutre de una agónica metaforización exprimiendo hasta el límite las posibilidades significantes del lenguaje, la obra de Borges representará el tránsito entre una concepción artística *naturalista* y otra *formalista* (Para la matización de esos dos últimos adjetivos: Cf., Yurkievich, Saül, "Borges, poeta circular", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barcelona, Barral, 1978[3], 121). Por otra parte, las constantes negativas de Borges a cualquier intento de sistematizar una poética (Cf., "Prólogo" a *Elogio de la sombra* (1969), en Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1976,* Madrid, Alianza Tres, 1979, 315) son complementarias con la aparente paradoja del enfrentamiento clásico-romántico (Cf., "Prólogo" a *La rosa profunda* (1975), *Obra poética 1923-1976,* ed. cit., 419). No obstante, pese a sus continuas y acertadas descalificaciones del romanticismo, ocasionalmente, cierto halo romántico parece desprenderse de alguna de sus afirmaciones: "Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es." Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a *El oro de los tigres* (1972), *Obra poética 1923-1976,* ed. cit., 365.

24 Cf., "Prólogo" a *Cuaderno de San Martín* (1929), en *Obra poética 1923-1976,* 93.

25 Borges, Jorge Luis, "A quien leyere", *Fervor de Buenos Aires* (1923), en *Obra poética 1923-1976,* ed. cit., 27. El prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* fue suprimido de las ediciones posteriores; pero un párrafo, depurado estilísticamente, sobrevivió como nota introductoria al libro. Esa nota destinada al lector —"A quien leyere"— revela el cambio de actitud poética. En el prólogo a la primera edición podemos leer: "Si en las siguientes páginas hay un verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes" [la cursiva es mía]; mientras que en la edición definitiva podemos leer: "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente" [la cursiva sigue siendo mía]. El cambio compuesto por usurpado denota a las claras el abandono de una estética romántica. Para el prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires:* Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados (1919-1929),* Madrid, Emecé, 1997, 163.

26 Cf., "Prólogo" a *El otro, el mismo* (1964), en *Obra poética 1923-1976,* ed. cit., 173.

27 Piñera, Virgilio, *loc. cit.,* [50]. La imagen que Piñera define como tantalismo y con la que caracteriza la literatura argentina contemporánea se basa en el conocido mito de Tántalo. Desarrollado ese mito, el escritor argentino no osaría beber o comer de lo que está próximo —la realidad argentina— porque le "asusta" y se refugiaria en un "orbe metafísico gratuito pleno de categorías intelectuales, planes de evasión, aporías zenonísticas, mores geométricos y mónadas leibnizianas..." [48].

28 Se refiere, claro está, a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius."

29 Piñera, *loc. cit.,* [52].

30 Cf., Pérez, Alberto Julián, *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura,* Madrid, Gredos, 1986, 283.

31 Piñera, Virgilio, *loc. cit.,* [52].

32 Cf., Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a *Ficciones,* Madrid, Alianza Editorial, 1978[6], 12.

33 Cf., Borges, "El acercamiento a Almotásim", en *Ficciones*, ed. cit., 38.

34 Para este aspecto, Madrid, Lelia, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos,* Madrid, Pliegos, 1987.

35 Vid. nota 19. El artículo de Vitier se centra en el análisis de la poesía borgesiana publicada en Buenos Aires —*Poesía (1922-1943)*— por Losada en 1943. Dada la constante depuración a la que Borges sometió sus textos, algunos de los versos que Vitier utiliza para ejemplificar sus argumentaciones desaparecieron de las ediciones posteriores. Así, por ejemplo, el verso *A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mi espíritu sacrifiqué con versos,* perteneciente al poema «Casi juicio final», procedente de *Luna de enfrente* (1925), se convierte en las ediciones posteriores (*Obra poética 1923-1976,* ed. cit., 86 y *Obras completas I,* Barcelona, Emecé, 1997, 69) en *A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado*. Quizás fuera conveniente resaltar la ausencia de ediciones críticas que recogieran las variantes textuales de la poesía borgiana. De la misma forma, parecería necesario justificar la inserción de poemas que Borges desechó en su momento. Por ejemplo, el poema "DULCIA LINQUIMUS ARVA", perteneciente a *Luna de enfrente* y que desapareció de *Obra poética 1923-*

1976, reaparece en *Obras completas I,* ed. cit., 68. Por otra parte, ese poema fue recogido por Leopoldo Panero en su excelente *Antología de la poesía hispanoamericana,* T. II, Madrid, Editora Nacional, 1945, 465-466 y ahí, el compilador reproduce la cita que encabeza el poema y que desaparece ahora de la edición definitiva: *Mi canción de criollo final, por la noche agrandada de relámpagos en el expreso del Sur que desfonda y pierde los campos*. El poema sufre otras alteraciones bien significativas, por ejemplo la sustitución de "La Pampa" por "los campos".

36 Vitier, Cintio, *loc. cit.,* [311]

37 *Ib.,* [311]

38 Más adelante Vitier vuelve a insistir: "Ese estilo se va desprendiendo de nosotros, no por el valor intrínseco y a veces delicioso de cada línea, sino por la sugestión que presentimos y anhelamos de su conjunto, por el estático [la cursiva es mía] transcurrir de un acento simultáneamente libre y sellado", *loc. cit.,* [312].

39 Vitier, Cintio, *loc. cit.,* [35].

40 Vitier, Cintio, *loc. cit.,* [312]. Esa *despersonalización* ha sido ya suficientemente analizada. Vid., por ejemplo, Carreño, Antonio, "La negación de la persona: Jorge Luis Borges", en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea (La persona, la máscara),* Madrid, Gredos, 1981, 141-169.

41 Vitier, Cintio, *loc. cit.,* [315]. No obstante, parece plausible la afirmación de Cintio Vitier, puesto que como el propio Borges afirma, esos dos textos —uno de 1940 y otro de 1942— son "piezas que fueron escribiéndose para diversos *moods* y momentos" (Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* II, Barcelona, Emecé, 1996, 235) y pasarían a formar parte de *El otro, el mismo* publicado en 1964.

42 Es la definición que de la poesía ofrece Wordsworth en el "Prefacio" a las *Lyricall Ballads*. (Tomo el emblema de Wordsworth/Coleridge, *Baladas líricas,* ed. bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid, Cátedra, 1994, [11], infra.) Esa oposición a una poesía concebida como *derramamiento* o *desbordamiento* o, por decirlo unamunianamente como *denudación* ha planeado como descalificación sobre otros escritores. Véase por ejemplo, Kodama, María, «Introducción» a Girri, Alberto, *Noventa y nueve poemas,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, 9.

43 Mastronardi, Carlos, "Algunos rasgos argentinos", *Ciclón,* 2, 2, marzo de 1956, 8.

44 Cf., *Ciclón,* 1, 5, septiembre de 1955, 58-60.

45 *Ciclón,* 1, 3, mayo de 1955, 3. Fechado al pie: "Buenos Aires, 15 de febrero de 1955."

46 *Ciclón,* 1, 2, enero de 1956, 28. Fechado, igualmente en Buenos Aires, enero de 1956.

47 Lozada, Salvador María, *loc. cit.,* 58. La defensa, en ocasiones apasionada, traza una línea divisoria entre el hombre público y su actitud ante el mundo —fundamentalmente sus críticas contra el nacionalismo argentino—, y la obra del escritor. Tal separación de mundos, las relaciones entre uno y otro y la creciente y constante confusión entre el personaje publico y el narrador constituyen una de las más inexplicables tramas de la literatura contemporánea.

48 El texto fue incorporado a *El Hacedor* (1960). Recogido ahora en *Obras completas,* Barcelona, Emecé, 1996, 185. Entre el texto publicado en *Ciclón* y el editado en las *Obras completas* se solucionan erratas o errores de estilo —una coma, un adverbio—, pero entre aquél y éste se desliza borgesianamente una alteración temporal que bien hubiera agradado al propio escritor. Mientras en *Ciclón* se lee: *Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XIII,* en las *Obras completas: Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII*. Así, mientras el lector de 1955 elucubraba la ubicación temporal del leopardo próximo a la mitad del camino de la vida del poeta florentino, el lector de hoy arroja la fiera a otro espacio temporal. (Ediciones intermedias, por ejemplo, *El Hacedor,* Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1981[5],67 mantienen esa ubicación temporal).

49 Cf., Woodall, James, *La vida de Jorge Luis Borges (El hombre en el espejo del libro),* Barcelona, Gedisa, 1998, 243. Lamentablemente, la primera biografía escrita en inglés tras la muerte de Borges en ocasiones no deja de ser una deleznable intromisión en la vida privada del escritor que se apoya en tortuosas conjeturas sin ningún respaldo documental.

50 Cf., Borges, Jorge Luis, "La Divina Comedia", en *Siete noches* (1980), *Obras completas,* III, ed. cit., 208-209.

51 *Ib.*, 207-208.

52 Arce, Joaquín, "Borges, lector de la *Divina Comedia*", en *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, 78-79.

53 En 1879, el Conde de Cheste, al publicar su traducción completa de la Comedia, vertía así al castellano esos versos: *Cuando, al trepar, ve aquí se me presenta/ onza veloz con piel de pinta rara* (La traducción del Conde de Cheste fue reeditada en 1974, Barcelona, Sopena). Esa traducción la definió Joaquín Arce como "forzada, violenta y mediocre". (Cf., "Petrarca y el terceto 'dantesco' en la poesía española", en Literaturas Italiana y Española frente a frente, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 168.) Uno de los mejores traductores de la Comedia, Ángel Crespo (Barcelona, Seix Barral, 1973) coincide con Borges *—un leopardo liviano allí surgía—* en la traducción.

54 Cf., Soria, Andrés, "En el telar de la literatura (Nota a un libro de Borges)", *Insula,* nº 400-401, marzo-abril, 1980, 13. Texto rilkiano que dejará su huella en otro indeleble de Luis Cernuda "Pantera", perteneciente a *Ocnos* y publicado por primera vez en la *Revista de Guatemala* el 1º de abril de 1946. (Cf., Cernuda, Luis, *Poesía completa,* Vol.1, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993, 832). En el mismo número que Borges publica "Inferno I, 32", Luis Cernuda colabora con los poemas "El retraído" y "El poeta" (págs. 29 y 30) que ingresarán en *Vivir sin estar viviendo,* sección de la tercera edición de *La realidad y el deseo* publicado en México en 1958.

55 Borges, Jorge Luis, "La última sonrisa de Beatriz", en *Nueve ensayos dantescos,* ed. cit., 161.

56 Se acusa a Borges, por parte de los especialistas en cada una de las disciplinas que él fatigó, de ser una suerte de *outsider,* pero en ocasiones, ese *all-round literary man* que Borges reclama para sí desde Stevenson al frente de su obra poética viene a iluminar la severa filología con hallazgos que los especialistas ignoraron. Así, fue Borges quien señaló un antecedente del verso quevediano *polvo serán, mas polvo enamorado* en *Otras inquisiciones*. (Vid. la nota que recoge esa influencia en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa,* edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, 511, *infra*.)

57 "La filosofía de Ortega y Gasset", 3-9

58 "Ortega y el concepto de razón vital", 10-16.

59 "Ortega y su experiencia americana", 17-20.

60 "La singularidad estilística de Ortega y Gasset", 21-27.

61 Vallejo, César, "Estado de la literatura española", *Favorables Paris Poema,* nº 1, julio de 1926, 6. Cito por la edición facsímil, con prólogo de Jorge Urrutia, de Renacimiento, Sevilla, 1982.

62 *Revista de Occidente,* "Propósitos", nº 1, Año I, julio 1923, 3.

63 Cf., Barnatán, Marcos Ricardo, *Borges. Biografía total,* Madrid, Temas de hoy, 1995, 129.

64 La fidelidad de Borges hacia Cansinos se puede resumir en esta anécdota que narra María Esther Vázquez: "En la década de los ochenta, para demostrarle a Borges que Cansinos escribía muy mal, le leímos una frase tomada al azar de su versión de Dostoievski; quedó atónito y después decidió que le estábamos haciendo una broma. Le fue fiel hasta el final, aunque alguna vez reconoció que Cansinos despreciaba a sus colegas importantes; por ejemplo, de Ortega y Gaset decía que era malo como filósofo y peor como escritor." Vázquez, María Esther, *Borges, esplendor y derrota,* Barcelona, Tusquets Editores, 1996, 62.

65 Escribía Borges: "Cansinos es judeo-español. Ese su conocerse judío lo universaliza, lo extraña de lo provinciano europeo, lo suelta como un viaje —ese viaje que no hizo nunca—, lo hace generoso en metáforas", "R. Cansinos Assens", publicado en *Síntesis* (nº 1, junio de 1927), en Borges, Jorge, Luis, *Textos recobrados 1919-1929*, ed. cit., 302.

66 Vid., por ejemplo, Videla de Rivero, Gloria, "Ortega y Gasset en las letras argentinas: Mallea, Marechal, Canal Feijóo", *Anales de literatura hispanoamericana,* nº 20, 1991, 165-178.

67 "Nota de un mal lector", *loc. cit.,* 28.

68 Borges, Jorge Luis, "Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1979", en *Jorge Luis Borges, Premio "Miguel de Cervantes",* 1979, Barcelona, Anthropos, 1989, 80.

El antihumanismo de Borges

Juan Arana
Universidad de Sevilla

I Las paradojas de un humanista enemigo de lo humano

No digo nada nuevo si afirmo que Borges fue un hombre lleno de paradojas, incluso que las amaba hasta el punto de sembrar de ellas sus obras, y que le encantaba utilizarlas para lograr esos efectos de humor, escepticismo y despego que tanto le caracterizan. Sin embargo, todo esto se sitúa en un plano más o menos superficial, de alguna forma tangencial a la existencia: tiene que ver con la imagen que se da, un modo de comportarse, un estilo de escribir y una actitud con respecto a los temas de los que se escribe. Pero lo paradójico no termina aquí en el caso de Borges. Creo que en su caso la superficie no oculta, sino que refleja lo íntimo. Él, en efecto, se veía a sí mismo como “un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades”[1]. No deseo entretenerme con especulaciones acerca de su personalidad y carácter, tema que dejo gustoso en manos de sus numerosos biógrafos. Si he empezado con una alusión a sus paradojas es porque hay una en particular que me parece importante y a la vez sorprendente. Tiene que ver con la idea de hombre que aparece en sus escritos y que exhibe rasgos muy contradictorios. Por una parte Borges aparece como uno de los grandes humanistas del siglo xx, un gustador de todo lo bueno y digno que el hombre hace, un exquisito diseccionador de los mil y un matices de la vida anímica, un curioso universal, un cosmopolita sin prejuicios —o al menos sin prejuicios penosos y degradantes—, alguien, en suma, que no desdice de la vieja sentencia de Terencio: “Nada de lo humano me es ajeno”.

Pero, por otro lado, ¡qué ataques y qué condenas! En sus libros el hombre aparece como un fracaso existencial, más aún, como un concepto sin verdad que precisa ser desmentido, o mejor, impugnado, al igual que todas las corrientes que lo vindican cometiendo el pecado capital de sucumbir al *antropocentrismo*:

> El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas y desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo *halagan* a la vanidad; son, en tal sentido, inmorales.[2]

Se podrá tal vez matizar que lo que Borges impugna no es el hombre mismo, sino el *yo*, y que en realidad sólo trata de evitar que se confundan ambas nociones. Esta observación es atinada y basta para que debamos absolver al argentino de la sospecha de incurrir en contradicción, pero refuerza el punto de vista inicial, puesto que un hombre sin yo es sumamente paradójico. Aquí, no obstante, se está planteando el problema de la *identidad*

humana. ¿En dónde estriba según Borges, puesto que no se basa en el *yo*? Para conocer la respuesta, conviene examinar los distintos elementos que integran el ser del hombre, y en primer lugar el cuerpo.

II La identidad del hombre. El cuerpo y sus miserias

La división tradicional del hombre en cuerpo y alma suele ser lesiva para lo corpóreo, sobre todo si se aborda desde una concepción más o menos platónica. En cambio, un planteamiento empirista y no digamos materialista, destacará la corporeidad como la primera —y a lo mejor única— dimensión relevante de lo humano. El trasfondo filosófico de Borges es suficientemente complejo para que no pueda preverse de entrada cuál será su actitud al respecto. Tampoco es muy explícito: en una ocasión subraya la inseparabilidad de lo anímico: "eres tu cuerpo y eres tu alma y es arduo e imposible, fijar la frontera que los divide..."[3]. Esta atadura resulta trivial en vida, pero ha sido cuestionada en lo ultraterreno. Borges, a falta de argumentos, se vuelve hacia el deseo y formula votos para que la muerte, indiscutible destino último de la parte material del hombre, afecte también a su alado complemento: "Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo"[4]. A lo mejor esto puede proporcionar un primer indicio de lo que antes he llamado antihumanismo borgiano: si el alma está demasiado próxima al cuerpo, las limitaciones e invencible caducidad de éste se contagian a aquélla, hasta hacer indeseable su perduración y la identificación del hombre como tal con ella. A falta de testimonios más directos, puedo aportar el de una biógrafa y antigua amiga de Borges, Esther Vázquez:

> Pero, al mismo tiempo, era el hombre que se avergonzaba de las necesidades de su cuerpo, odiaba su cuerpo, desdeñaba la carnalidad, se despreciaba por los obscuros deseos que le encendían la sangre. Era el hombre que en los años treinta y hasta ya avanzados los cuarenta, se acostaba vestido para ignorar el contacto de su propia piel. En esa época, cuando encontró el definitivo camino de la literatura, se sentía al mismo tiempo desgraciado: padecía insomnio y de terribles dolores de muelas y en la larga noche no podía dejar de pensar en la lenta corrupción de su carne, en las caries que silenciosamente minaban sus dientes, en el cuerpo obeso y pesado que arrastraba y aborrecía.[5]

El texto es muy patético y al mismo tiempo muy plausible. Al fin y al cabo, los sentimientos descritos no son nada infrecuentes, como saben muy bien quienes viven de la estética corporal. Probablemente todo el mundo ha soñado al correr de los años con escapar de su envoltura corpórea y aposentarse en un habitáculo más bello, sano, joven o fuerte. Aparte de cierto orgullo por sus aptitudes natatorias,[6] Borges nunca estuvo demasiado contento con el físico que le había tocado en suerte, y por eso buscó a través de la literatura diversos alojamientos alternativos, aunque fueran provisionales. Para una persona que siente como Platón, puede ser trágico pensar como Aristóteles, querer separarse de la materia y creer que es absolutamente imposible conseguirlo.

Antes dije que la división cuerpo/alma es demasiado dicotómica y, sin embargo, en la práctica la he dado por buena, lo cual tiene el inconveniente de llevarnos a un callejón sin salida, porque entonces no habría modo de distinguir entre el yo y el alma, y el antihumanismo de Borges sería, en efecto, total y absoluto. En realidad, aunque no haya propuesto nunca una cartografía de las provincias de lo anímico, hay varias potencias, facultades o principios que le interesan y ocupan. Trataré en primer lugar de la concepción borgiana de la memoria, luego de sus ideas acerca de la conciencia, más tarde, de la imaginación y de la inteligencia. Después veremos si es legítimo o no atribuir a un único usuario todos estos elementos.

III La memoria y el tiempo

El pensamiento de Borges acerca de la memoria es casi aún más lúgubre que lo que enseña acerca del cuerpo. Se adhirió a una curiosa teoría de procedencia paterna[7]: cuando tenemos una experiencia cualquiera, de alguna manera queda grabada en la mente, y lo que hace la memoria es rescatarla y sacarla de nuevo a la luz de la conciencia. Pero sólo la primera vez, porque cuando queremos rememorar de nuevo el evento, no nos acordamos directamente de él, sino del recuerdo precedente. Sería pues un recuerdo del recuerdo, luego un recuerdo del recuerdo del recuerdo y así sucesivamente. Además, la memoria no se limitaría a restaurar lo evocado, sino que lo trastocaría, grabando una imagen deformada sobre la huella original, que desaparecería irremisiblemente. De reminiscencia en reminiscencia, se irían perdiendo rasgos, confundiendo perfiles, interpolando elementos extraños. Sería milagro que algo de verdad quedara al cabo de unas cuantas remembranzas. Borges puso más tarde esta especulación en boca de uno de sus personajes: "Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira"[8]. No hay que tomar a broma este delirio de la amnesia. Como sentencia en un verso, la memoria es porosa al olvido; en cierto modo no difiere de él, forman las dos caras de una misma moneda: "el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano"[9].

Los textos de Borges relativos al olvido son demasiado numerosos para traerlos aquí a colación.[10] Su simbiosis con el recuerdo lo convierte en un momento necesario, insoslayable, del ser humano. La fábula de Funes el memorioso demuestra hasta que punto es impensable prescindir de su empobrecedora compañía. Sencillamente, nuestras hechuras no se compadecen con una memoria sin mácula; tanto la percepción como el pensamiento quedarían instantáneamente saturados si no filtrasen de algún modo la información que reciben y procesan. ¿Entonces? La cuestión es que, aunque necesaria, la debilidad de la memoria es catastrófica, porque Borges basa en ella nada menos que la propia mismidad del hombre: "Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez"[11]. O, dicho con ayuda de la poesía:

> Somos nuestra memoria,
> somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
> ese montón de espejos rotos.[12]

Por tanto, el principio de la unidad del hombre es bien endeble. Se despliega en el tiempo, que la tradición de pensamiento idealista considera desde Kant puramente fenoménico, ayuno de entidad propia. Y por si fuera poco, descansa en el mecanismo de la memoria, que ni siquiera está en condiciones de asegurar una continuidad en las vivencias, una integridad en la historia que cada cual guarda de sí mismo. Si mi único parentesco con las vivencias del pasado lo establece ese dispositivo caprichoso y falible, ¿hasta qué punto estoy atado a ellas de un modo diferente a cualquier cadena de causas que incide en mí, pero que con todo derecho considero ajena a mi ser?

No está del todo clara la relación que para Borges existe entre tiempo y memoria. En un lugar llama a ésta *espejo espectral* del tiempo[13], pero otros pasajes la responsabilizan de la aparición del tiempo, a través de la ficción del pasado[14]. Esta última posibilidad resulta aún más corrosiva: sólo existirían —y ni siquiera con plenitud— los eventos aislados. Sería por completo gratuito establecer entre ellos relaciones de anterioridad y posterioridad, simular que se van pasando unos a otros el efímero privilegio de la existencia en plenitud según

atraviesen antes, después o a la vez el pórtico evanescente del presente, que comunica la nada del futuro con la nada del pasado. Partiendo de ese supuesto quizá sea preferible endosar a la memoria la paternidad de una ontología cuya solidez se encuentra bajo mínimos. Para hacer la idea más plausible, cabe observar que gracias al —o mejor dicho, por culpa del— tiempo, la amplitud del ser se estrecha hasta coincidir con los angostos límites de la conciencia humana: el hecho de que no podamos ser simultáneamente conscientes de muchos objetos, de que nos veamos obligados a establecer una especie de turno para considerar sucesivamente, una por una, las cosas que conocemos y vivimos, hace del tiempo psicológico una prótesis para paliar la debilidad de la mente. ¿Por qué entonces suponer que las cosas mismas tienen que estar sometidas al mismo tipo de restricción? Incluso sin salir del plano humano, encontramos diferencias: hay mentes que necesitan menos tiempo que otras para entender un razonamiento, para darse cuenta de algo; hay quienes en un instante pueden tener experiencias y cavilaciones que a otros les llevaría meses o años completar. Borges alude a ello en el relato *El milagro secreto*: la oración de un condenado a muerte provoca que su último segundo antes de morir se convierta en un año, lo que le permite concluir la obra de su vida[15]. La pregunta es, ¿dónde está el milagro? ¿En detener el curso del tiempo para todos excepto para el protagonista, o en hacer que el espíritu de éste se vuelva tan raudo y diligente que pueda en un instante hacer el trabajo de muchos meses? En verdad, ambas opciones son equivalentes, y revelan de algún modo la relatividad del tiempo. No la relatividad de Einstein, que tiene que ver con las medidas de los procesos físicos efectuadas en distintos observatorios, sino la relatividad del tiempo psicológico, que está condicionado por la capacidad de la mente. En consecuencia, un espíritu sin limitaciones en su capacidad de percibir, juzgar, desear o sentir, no precisaría diferir sus actos, dividir sus tareas, ordenar sus vivencias: lo haría todo a la vez, resolvería de un solo golpe todas las operaciones que le competen y asimilaría también de una vez por todas las consecuencias de las mismas. Visto con nuestros ojos, su vida se reduciría a un instante; visto con los suyos, el tiempo le sería ajeno. Es obvio que esa mente —acaso divina— nada tiene que ver con el hombre. Que éste sea una criatura del tiempo significa que su mente se dilata, se extraña y se divide en una sucesión de instantes. Pero entonces habrá que decir que se rompe, que ya no es uno, o que al menos su unidad es producto del azar, de un don o bien de una penosa reconquista. Borges piensa que es la memoria quien restablece la unidad del hombre, pero de un modo tan imperfecto que no lo consigue hasta el punto de que esté justificado hablar más que de una acumulación casual de elementos dispersos:

> Soy los que ya no son. Inútilmente
> Soy en la tarde esa perdida gente.[16]

IV La oquedad de la conciencia

Creo que hay base para hablar de un antihumanismo en Borges si el único valedor de su identidad es la memoria, tal como él la concibe. Pero a pesar de todo, ¿no constituirá la conciencia un principio de unidad más consistente? Por lo menos muchos lo pretenden, puesto que es corriente asimilar el yo con la conciencia, y el yo es ante todo eso, principio de unidad, intento de establecer la personalidad del sujeto sobre una base firme. La filosofía consagra esta función con la noción de *sustancia*; el yo tendría una existencia propia, independiente, de la que colgarían como si fuera una percha todas las peripecias vitales del individuo. Pero Borges no cree en las sustancias, y mucho menos en las que se imponen programáticamente. Si algo existe, lo aceptará por alguna evidencia perceptible, no por

la bienpensante razón de que sería bueno que existiera. Para persuadirnos de la verdad de su presencia, el procedimiento más elemental es percibirlo como real. Por tanto, si algo así como el yo existe, entonces tendrá que ser percibido, lo cual significa que de algún modo el sujeto se percibe a sí mismo, se convierte en objeto de su propia consideración. En eso consiste la conciencia, y de alguna forma tendrá que impugnarla Borges si de verdad le cuadra el calificativo de antihumanista. Sin embargo él no rechaza la conciencia, sino que se conforma con declararla vacía y, por lo tanto, de por sí inexistente, carente de sustancia: "Ya descartados los afectos, las percepciones forasteras y hasta el cambiadizo pensar, la conciencia es cosa baldía, sin apariencia alguna que exista reflejándose en ella."[17]

Es decir, la conciencia pertenece a la forma y no al contenido del pensamiento: no es algo que se piensa sino *un modo de pensar* lo que se piensa. Pensamos en un árbol, en un deseo, en una demostración, pero no pensamos que pensamos, sino que, cuando pensamos en un árbol, de alguna manera nos damos cuenta de que lo hacemos y de este modo somos conscientes de nosotros mismos. Si es así, la conciencia se reduce a un momento de la vida anímica, la *reflexión*, que consiste en la capacidad de la mente de volver sobre sí misma, aunque siempre de modo indirecto, aprovechándose de las cosas sustantivas que la ocupan y sin las que no sabría pensar ni, por supuesto, pensarse.

También la memoria consiste en un retorno, una vuelta de la mente sobre sí misma. Pero la memoria siempre se refiere al recuerdo, es un acordarse de algo, y en ese sentido no está vacía. Aunque Borges llame en una ocasión al despertar *acordarse de sí mismo*[18], sólo se trata de una metáfora, porque la memoria por necesidad reproduce algo que no es ella misma. En cambio, la conciencia es por definición conciencia de sí, aunque solo pueda actuar cuando ejercemos algún otro tipo de actividad mental. En cierto sentido, tanto la memoria como la conciencia son facultades menesterosas, pero mientras la memoria lo es por su contenido (no hay memoria de sí, pero puede ponerse en marcha por sí misma), la conciencia lo es en su función (hay conciencia de sí, pero no hay "pura" conciencia, su ejercicio no es autónomo, depende de otras vivencias). La idea de una conciencia absoluta, autosuficiente, sobre la que han especulado los filósofos desde Aristóteles hasta Hegel, planea también por la literatura borgiana, pero no como un ideal deseable, sino como una pesadilla, como una parábola del infierno. En efecto, la memoria cuando vuelve sobre sí misma se va debilitando ya que, como hemos visto, aumentan la distancia y las distorsiones que la separan de su contenido original, de manera que tiende por naturaleza a apagarse y disolverse en el olvido. Pero no ocurre lo mismo con la conciencia, porque consiste en el propio volver sobre sí, es una especie de mecanismo reduplicante que se refuerza con su ejercicio, un círculo narcisista que no tendría fin si, careciendo de controles externos, pudiese abandonarse a su tendencia natural. Por eso se asocia con tanta facilidad al infinito y por eso la teme tanto Borges: cuando tengo conciencia, tengo conciencia de que tengo conciencia, y también de que tengo conciencia de que tengo conciencia de que tengo conciencia, y así sucesivamente[19]. Lo mismo ocurre con la conciencia moral[20] en una dinámica que fácilmente se convierte en pesadilla: por ejemplo la del hombre con extraño atuendo que bajo su disfraz esconde otro igual, y luego otro y otro...[21], o la de una habitación con una puerta que da a otra habitación exacta, y ésta a una tercera, que comunica con una cuarta, etc.[22] Y, dado que las pesadillas pueden muy bien ser las grietas del infierno[23], Borges concibe la condenación eterna justamente como el paroxismo de una conciencia sin contenido: sería algo así como un espejismo indisoluble, cada vez más intenso y más vacío; un perpetuo y desesperado no saber reconocerse a sí mismo; una conciencia tan inacabable como hueca: "Pensé con miedo: *¿dónde estoy*? Y comprendí que no lo sabía. Pensé *¿quién soy*? y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta

vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando."[24] Podría decirse, en definitiva, que mientras que la memoria conduce de modo natural a la muerte, la conciencia lleva en cambio al averno. Y, si aquélla se vale del olvido para alcanzar su destino, el instrumento diabólico que encierra la conciencia dentro de sí misma es el *insomnio*:

Hay otra diosa de tiniebla y de osambre;
Su lecho es la vigilia y su pan es el hambre.[25]

Lo terrible del insomnio es la doble imposibilidad de dormir (o sea, dejar de ser) y de pensar (es decir, vivir con sentido, hacer algo). La vigilia insomne es un paroxismo de la conciencia, atrapada en su oquedad, incapaz de abrirse a los objetos que debieran polarizarla; el que la padece está condenado a pensarse y repensarse, a darse vueltas en el vacío, en remolino turbulento que es imposible abandonar. Borges lo llama *lucidez atroz*(26) *e intolerable*:

Creo esta noche en la terrible inmortalidad (...)
porque esta inevitable realidad de fierro y barro
tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos (...)
y condenarlos a vigilia espantosa.[27]

Como se adivinará fácilmente, toda la cuestión del laberinto y los espejos está directamente relacionada con el mecanismo central de la conciencia. El mundo surge por la multiplicación hasta el infinito de estructuras de representación que se repiten sin cesar hasta perder la noción de lo que representan. Está formado por espejos que ya no reflejan cosas, sino meras imágenes reflejadas, o sea, *que han perdido la memoria de lo que reflejan* y se disuelven en pura reflexión, que equivale a *pura conciencia*. En estas condiciones, es comprensible que Borges se niegue a entender al hombre en términos de conciencia: eso sería tanto como convertirlo en el demonio, y su antihumanismo no llega tan lejos. Pero eso significa que la conciencia no es la última instancia, lo absolutamente primordial. Muchos textos plantean esta tesis con la imagen de los sueños encerrados en otros sueños: si un sueño puede formar parte del contenido de otro sueño, eso significa que la conciencia no es algo puramente subjetivo, puede ser el objeto de otra conciencia más comprensiva (yo no soy puro soñar, yo puedo ser el sueño de otro). Claro es que esto, a su vez, abre una nueva procesión de conciencias que se extiende al infinito[28], pero en lo que respecta al hombre, le aporta el enorme consuelo de que no es prisionero de sí mismo, que su insomnio puede ser roto por el despertar de quien lo sueña: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo".[29]

V La dispersión de yo en la imaginación

La memoria no es capaz de otorgar al hombre una identidad estable y la conciencia es mejor que no lo haga. La imaginación tampoco puede ni debe hacerlo, porque es una facultad extravertida, carece de interioridad. Gracias a ella el sujeto se vuelve hacia los objetos, no de un modo puramente pasivo, como cuando percibe, sino activo, lo que le permite manipularlos y transformarlos. Crea un mundo de ficción, pero como para Borges el mundo "real" también es ficticio, la imaginación adquiere cierta aura deífica —en el fondo, más por abajamiento de lo divino que por ensalzamiento de lo imaginario—. De hecho, piensa incluso que la imaginación es la cuna de lo ultraterreno: Dios, Infierno y Cielo son para él "designios de la imaginación de los hombres".[30] Esta virtud teogónica no la convierte en infinita: es claramente limitada, pero no por ello menos valiosa: hay

que “presuponer (y verificar) que el número de fábulas, o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos”.[31] La parsimonia con que la imaginación administra su creatividad ha sido muy comentada por Borges. De alguna manera confirma nuestra instalación en la finitud, pero insisto en que no tiene un significado negativo, al menos desde todos los puntos de vista. Creo que la imaginación es la causa de que Borges afirme, por una vez con cierto optimismo, que en los hombres hay una chispa de plenitud, un don celestial que definitivamente los dignifica y enaltece: “bien puede ser que nuestra vida breve sea un reflejo fugaz de lo divino”.[32] Me parece que ello no se debe a que pueda crear mundos comparables en solidez al que habitamos, sino a que definitivamente el hombre ha de buscar su destino más allá de sí mismo, y la imaginación es la llave que abre la cárcel en que está encerrado y le da alas para abandonar su deprimente identidad. Si esto es cierto, Borges propugnaría algo más que un mero antihumanismo: perseguiría la superación del humanismo, una especie de “superhombre” completamente diferente del de Nietzsche. Veamos si somos capaces de confirmar esta propuesta hermenéutica.

Está claro, por una parte, que Borges reivindica el abandono del yo, entendido como la autoconciencia que para muchos constituye el núcleo “duro” de la identidad personal.[33] Si admitimos la tesis de que ese yo autoconsciente es una imposibilidad, desaparece según él la fuente de todos los problemas, el titánico y absurdo esfuerzo de defenderlo y halagarlo: “Una vez que comprendamos que el yo no existe, no pensaremos que el yo puede ser feliz o que nuestro deber es hacerlo feliz”.[34] Tal vez sea un alivio, pero uno se pregunta qué debemos hacer entonces. Si la felicidad no es el sentido de la vida, dado que no hay a quien hacer feliz, ¿tiene sentido seguir hablando del *sentido* de la existencia? Hace tiempo un humorista lanzó la siguiente consigna iconoclasta: “Nadie es perfecto, pero ¿quién quiere ser nadie?” Podríamos rebatirlo diciendo que al menos hubo uno que lo quiso ser: Borges, que celebraba la ocurrencia de Ulises de hacerse llamar precisamente “nadie”[35] y decía de sí mismo:

> Seré todos o nadie. Seré el otro
> Que sin saberlo soy, el que ha mirado
> Ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,
> Resignado y sonriente.[36]

VI La superación de la identidad personal en la inteligencia

Los pasajes que glosan y amplían estas ideas son demasiado abundantes para referirlos aquí.[37] Estamos de nuevo ante una gran paradoja, con visos incluso de convertirse en aporía. Descartado el yo, que nos convierte en “alguien”, descartada la memoria, cautiva y cómplice del tiempo, resulta que tampoco la imaginación puede acabar de completar el proceso despersonalizador al que Borges aspira. Es verdad que con la imaginación salimos fuera de nosotros mismos, jugamos a ser “otros”, probamos todos los destinos sin encadenarnos a ninguno; pero en cierto modo esos devaneos son mera diversión, juegan con el yo, lo fragmentan, sin llegar a abandonarlo del todo. En ese sentido, la imaginación sigue siendo demasiado “personal” y su dispersión tampoco cuadra con el objetivo perseguido por Borges. La diversidad es la nota que distingue el mundo de la representación, la ficción del espacio y el tiempo. Hay pues que encontrar un elemento realmente anónimo y que a la vez sea principio de unidad, niegue la multiplicidad de parcelas a la que naturalmente tienden tanto mi propio yo como el de los otros. Para identificar ese principio impersonal

Borges elige una palabra antigua y prestigiosa: la *inteligencia*: "la inteligencia desea naturalmente ser eterna. Pero ¿de qué modo lo desea? No lo desea de un modo personal, no lo desea en el sentido de Unamuno; lo desea de un modo general."[38] La inteligencia es un requisito de la salvación (p. 185), precisamente porque no está interesada en salvar al individuo y es, en este sentido una facultad desinteresada. El desinterés es el rasgo distintivo de quienes han alcanzado un grado superior de saber y han dejado de preocuparse de las minucias que sólo les conciernen como particulares. En el plano de la ficción, Borges ejemplifica esta cumbre del desprendimiento en el protagonista del relato *La escritura del Dios*, encerrado por sus enemigos en una calabozo obscuro y que, tras adquirir los poderes mágicos necesarios para salir de la cárcel y vencerlos, decide permanecer pasivo, porque: "Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie."[39] En el entorno de sus conocidos, propone a Macedonio Fernández como ejemplo de vida regida por la inteligencia y libre de asechanzas particularistas:

> Más allá del encanto de su diálogo y de la reservada presencia de su amistad, Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir. Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción. Macedonio era un puro contemplativo que a veces condescendía a escribir y muy contadas veces a publicar.[40]

VII La recuperación de los arquetipos

Habría que aclarar al menos dos cosas antes de calibrar el valor de la propuesta borgiana. Primera: ¿qué entiende exactamente por inteligencia? Segunda: ¿cómo opera para obtener los resultados que tanto estima? Borges, como es natural, no se ha preocupado de desarrollar un tratado sistemático de psicología o de antropología filosófica para satisfacer nuestra curiosidad. De modo implícito deja adivinar que la inteligencia es la facultad superior de la mente, la que sabe aprovechar al máximo las aportaciones de las otras facultades y está exenta de sus torcidas tendencias. Puesto que es anónima y no pertenece al yo, tiene cierto parentesco con algunas de las más intrincadas creaciones de la filosofía de todos los tiempos: el entendimiento agente de los aristotélicos, la subjetividad trascendental de los kantianos, la voluntad de los schopenhauerianos, el yo puro de la tradición idealista... Sin embargo, creo que es poco lo que se saca en limpio de estas comparaciones, ya que sus términos más pueden obscurecer que iluminar nuestra búsqueda, de manera que será mejor olvidarlas. Algo aclara en cambio el hecho ya señalado de que la imaginación sea limitada. ¿Qué la limita? Formalmente nada: podemos jugar libremente con ella, son infinitas las combinaciones y arreglos que surgen de ella. La limitación surge en el plano de los contenidos: las cartas que baraja son contadas, y Borges ha intentado varias veces hacer catálogos exhaustivos de las historias, motivos y metáforas presentes en las literaturas de todos los tiempos y latitudes.[41] Eso también quiere decir que el saber de los contenidos estará por encima de la imaginación, acotándola y posibilitándola. Es el saber propio de la inteligencia, un saber vertido hacia las fuentes últimas del pensamiento, hacia el elenco básico de experiencias al que se reducen como variantes y repeticiones todas las demás: "la conjetura es verosímil y tolerable. Se reduce a afirmar que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado, y que antes de la muerte lo agotaremos".[42] Así queda abierta una vía hacia la unificación de la experiencia que no descansa en la presunción de que existe un sujeto personal e intransferible detrás de las

vivencias (el yo), ni tampoco está basada en la urdimbre de las causas y leyes que rigen el despliegue del universo, y que Borges desdeña, identificándola con el desdoblamiento de imágenes en un laberinto de espejos. La inteligencia no enlaza unas imágenes con otras, sino que descubre el original del que todas ellas proceden, y al hacerlo experimenta una vivencia que sustancialmente es única: la misma en todos los sujetos, en todos los tiempos, en todos los lugares:

> En el día de hoy, una de las Iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare".[43]

También Borges es en el fondo un platónico, un platónico muy especial para quien la idea, el arquetipo, la vivencia primordial, no precisa ni de un yo, ni de un lugar, ni de un alma, ni tampoco de un cuerpo: "Ahora bien, si cada estado psíquico es suficiente, si vincularlo a una circunstancia o a un yo es una ilícita y ociosa adición, ¿con qué derecho le impondremos después, un lugar en el tiempo?"[44] Este es, pues, el antihumanismo de Borges. Para llegar a él ha tamizado a través del filtro de lo eterno todo lo relativo al hombre, a fin de desechar lo que no resista la prueba, lo que esté indisolublemente ligado a las circunstancias, las particularidades y los momentos. No es extraño que después confesara su incapacidad para ser racista, para ejercer de patriota, o para interesarse por la política: las diferencias entre las razas le resultaban insustanciales; las que oponen a las naciones, risibles; y las enfrentan a las ideologías, fugaces. La contrapartida, es decir, el Borges humanista, depende de que en la cosecha de universalidad y atemporalidad que se obtiene con su proceso de depuración radical, se consiga salvar lo único importante y valioso que encierra nuestra especie, esa chispa de divinidad que Borges atisba en ella. Pero esa colección de vivencias elementales y sentimientos eternos tal vez no sea lo que Borges quería que fuesen. Tal vez, cuando los separemos de los seres de carne y hueso que los experimentan, cuando prescindamos de la anécdota y nos quedemos con el paradigma, encontraremos que sólo tenemos en las manos un montón de cachivaches. Es posible que Borges hiciera trampa y que escondiera en la manga un yo secreto para evitar que toda su barahúnda de arquetipos se trasformara en una almoneda. Porque, cuando el yo se convierte en nadie, en lo que se desemboca no es en la eternidad, sino en la nada: "De la ciudad solo queda una campanada, que imagino alta. Así voy entrando en mi nadería como ya entré en mi sombra. Tal vez no soy intrínseca luz e intrínseco pensar, sino sombra interior y muerte interior."[45]

Notas

1 Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad,* en *Obras Completas* (O.C.), Barcelona, Emecé, 1989-1997, 4 vols. I, 371.

2 Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones,* O.C., II, 127.

3 *Elogio de la sombra,* O.C., II, 389.

4 *Ib.,* 392.

5 Vázquez, Mª Esther, *Borges. Esplendor y derrota,* Barcelona, Tusquets, 1996, 337.

6 Vid., Rodríguez Monegal, E., *Borges. Una biografía literaria,* México, F.C.E., 1993, 137.

7 Vid., Rodríguez Monegal, E., *op. cit.,* 95.

8 *El libro de arena,* O.C., III, 44.

9 *Elogio de la sombra,* O.C., II, 394.

10 Algunos de ellos: O.C., II, 469, 470, 476; III, 85, 89, 90, 123-124, 315, 397, 449.

11 *Historia de la eternidad,* O.C., I, 364.
12 *Elogio de la sombra,* O.C., II, 359.
13 *La rosa profunda,* O.C., III, 85.
14 *El otro, el mismo,* O.C., II, 272.
15 *Ficciones,* O.C., I, 508-513.
16 *La rosa profunda,* O.C., III, 106.
17 Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones* (1925), Barcelona, Seix Barral, 1994, 104.
18 *El oro de los tigres,* O.C., II, 493.
19 *Otras inquisiciones,* O.C., II, 24-27.
20 *Ficciones,* O.C., I, 516, nota.
21 *Atlas,* O.C., III, 428.
22 Vid., E. Vázquez, *op. cit.,* 145.
23 *Siete noches,* O.C., III, 231.
24 *Discusión,* O.C., I, 238.
25 *El otro, el mismo,* O.C., II, 299.
26 *Historia de la eternidad,* O.C., I, 389 y *Ficciones,* O.C., I, 452.
27 *El otro, el mismo,* O.C., II, 238.
28 *El Aleph,* O.C., I, 598.
29 *Ficciones,* O.C., I, 455.
30 *Discusión,* O.C., I, 281.
31 *Otras inquisiciones,* O.C., II, 153. Y en un texto mucho más temprano, el "Primer prólogo" a *Fervor de Buenos Aires* (1923): "Hay sin duda, en nosotros, un trozo de divinidad, algo que precedió a los elementos y debe homenaje al Sol. Quien esto no comprendiese, aun habrá de estudiar la cartilla humana". *Textos recobrados,* Buenos Aires, Emecé, 1997, 163 (En adelante, TR).
32 *Los conjurados,* O.C., III, 465.
33 "Al parecer, Borges tuvo en su juventud dos experiencias de tipo místico que, aunque inefables, interpretó en clave panteísta, es decir, impersonal." *Vid.,* Luce Lope-Baralt, "Lo que había del otro lado del Zahir", en *Conjurados. Anuario Borgiano,* 1996, 104-105.
34 *Siete noches,* O.C., III, 252.
35 *El otro, el mismo,* O.C., II, 275.
36 *La rosa profunda,* O.C., III, 81.
37 *Vid.,* por ejemplo: O.C., I, 15, 62, 541, 544; II, 208, 486; III, 106, 251, 308, 398.
38 *Borges oral,* O.C., IV, 178.
39 *El Aleph,* O.C., I, 599.
40 *Borges oral,* O.C., IV, 59.
41 *Vid.,* por ejemplo, *Otras inquisiciones,* O.C., II, 14-16 y 153; *Historia de la Eternidad,* O.C., I, 384; *Historia de la noche,* O.C., III, 169-170; *La cifra,* O.C., III, 325.
42 *Historia de la eternidad,* O.C., I, 395-396.
43 *Ficciones,* O.C., I, 438.
44 *Otras inquisiciones,* O.C., II, 147.
45 "Boletín de una noche toda (1924-1926)", TR, 185.

La cosmovisión de Jorge Luis Borges y sus raíces culturales

María del Carmen Tacconi
Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Jorge Luis Borges ha sufrido de manera sostenida la incomprensión de la crítica: se lo ha tildado de "apátrida" con rotunda ignorancia de sus entrañables poemas en que la historia nacional argentina se funde con la historia de su linaje; se lo ha censurado por "anglófilo" como si su entusiasmo por la cultura inglesa fuera una lacra; se lo ha caracterizado como "reaccionario" y "fósil conservador", desconociendo su activa militancia en el partido radical y omitiendo sus poemas de los primeros tiempos, aquellos entre los que se cuenta uno a la Plaza Roja de Moscú. Se lo ha vituperado como "ateo" y "agnóstico", no sólo con agravio a su derecho de ejercer su libertad de creer o no creer en valores que atañen a la trascendencia, sino en ostensible desatención de muy claros mensajes de muchos de sus poemas.

El paso de los años, la renovación de los instrumentos conceptuales de la crítica y la generalización de los estudios interdisciplinarios permiten en este fin de siglo y como celebración del Centenario de su nacimiento, una relectura menos prejuiciada de los textos de Jorge Luis Borges.

Más audaz desafío será discriminar —como es nuestro intento en esta oportunidad— los enunciados puramente ficcionales de los que entraman elementos que proyectan, siquiera enmascarados o velados, conceptos y creencias constitutivos de su cosmovisión. Y considero esta tarea un desafío, porque ni Borges estuvo siempre dispuesto a desplegar abiertamente su visión del mundo ni fue ésta construida con los materiales corrientes en nuestra cultura occidental. Se pueden rastrear en ella huellas del pensamiento arcaico, doctrinas orientales, filosofía griega del tiempo de los presocráticos, conceptos platónicos y neoplatónicos, en fin, saberes heterodoxos e iniciáticos.

Desde el difundido libro de Ana María Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, hasta *Temas y estilo en la prosa narrativa de Jorge Luis Borges* de Jaime Alazraki, por no citar sino dos obras clásicas, la crítica reconoce en la producción borgeana la recurrencia obsesiva de tres elementos semánticos: el tiempo cíclico, el laberinto y los espejos.

El tiempo cíclico o doctrina de los ciclos o mito del eterno retorno es una concepción puntual del tiempo, de la historia del hombre y de la historia del cosmos. El laberinto, que en sus comienzos designó templos de iniciación, se ha incorporado a la tradición simbólica como imagen del lugar de las pruebas del héroe, el lugar cuyo centro sólo alcanzan los que están debidamente preparados para ello y del que salen sólo los elegidos. En la obra de Borges el símbolo del laberinto se ha consagrado con su particular visión del universo como un orden construido según leyes que no son inteligibles para los hombres pero que tienen una rigurosa coherencia, a la que no accedemos.

Los espejos, finalmente, en el contexto de la producción borgeana simbolizan los interrogantes que engendra el misterio.

Hemos aprendido que, en el extenso texto que configura la obra de un autor, pueden advertirse redes semánticas que vinculan y cargan de sentido los elementos recurrentes.

En esta relectura de la poesía y de la prosa de Borges conviene postular un tema que vincule los tres elementos semánticos que la crítica identifica como caracterizadora del "corpus" borgeano.

Podemos postular y defender como una isotopía estructurante y hegemónica en la obra de Borges el problema del mal, porque es inherente a las respuestas que nuestro autor da a las grandes preguntas que se plantea obsesivamente.

El problema del mal es inherente a la concepción del tiempo cíclico; a la imagen del universo como laberinto para el hombre —no laberinto a secas—; a los terrores que generan los espejos, esto es, las preguntas que suscita el misterio que es el universo mismo para quien se detiene a contemplarlo.

I El tiempo cíclico: sus raíces y su significado

La concepción del tiempo cíclico o doctrina de los ciclos, derivada de la cosmología hinduista, sostiene que la historia del universo se compone de períodos alternantes de creación y destrucción. Por lo general, Borges prefiere referirse a las versiones griegas de esta doctrina. Sólo una vez en el ensayo titulado "El Budismo" de *Siete Noches*[1] condesciende a rescatar los orígenes hindúes de esta concepción y se remonta a los "Kalpas", los ciclos que corresponden a un día en la vida de Brahma; al final del Kalpa, el universo vuelve a hundirse en un estado de disolución (una noche de Brahma), es decir, de vuelta al caos.

Más difundido que este texto sobre el budismo son dos ensayos de *Historia de la Eternidad* en los que se refiere a la concepción del tiempo cíclico: uno se titula "La doctrina de los ciclos" y otro "El tiempo circular".

En "La doctrina de los ciclos" Borges despliega una vertiente de su saber que excepcionalmente manifiesta: ofrece una argumentación físico-matemática y apela a los electrones giratorios de Rutherford y a la teoría de los conjuntos de George Cantor; continúa con metáforas de Nietzsche y finalmente acumula citas eruditas de la filosofía griega. Entre ellas, una de Eudemo, "parafraseador de Aristóteles", nos ofrece la pista de una de las fuentes del poema titulado "La noche cíclica"[2]: "Si hemos de creer a los pitagóricos, las mismas cosas volverán puntualmente y estaréis conmigo otra vez y yo repetiré esta doctrina y mi mano jugará con este bastón, y así de lo demás"[3]. Es esta una de las versiones más duras de la doctrina: aquella que no deja resquicio para la modificación de la historia, con la repetición idéntica de todas las circunstancias; una forma atroz entre las manifestaciones del mal, porque implica la negación radical del libre arbitrio.

Esta idea vertida en el ensayo "La doctrina de los ciclos" es materia del conocido poema "La noche cíclica", que integra el volumen *El otro, el mismo*:

[...] En edades futuras oprimirá el centauro
Con el casco solípedo el pecho del lapita;
Cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
Noche de su palacio fétido el minotauro.
Volverá toda noche de insomnio, minuciosa.
La mano que esto escribe renacerá del mismo
Vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
(David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa).

En "El Tiempo Circular"[4], del mismo volumen *Historia de la Eternidad* y de contenido análogo aunque no idéntico al del ensayo anterior, Borges se refiere a la fuente platónica de la doctrina de los ciclos.

De este segundo ensayo, sólo interesa destacar una referencia. Esta referencia vincula el texto de Borges con la tradición iniciática, que tiene por dogma la circularidad del tiempo y establece amplísimos períodos con precisiones sorprendentes.

Apoya esta hipótesis el propio René Guénon, que en uno de los artículos de *Formas tradicionales y ciclos cósmicos*[5] señala el *Timeo* de Platón como un libro que incorpora saberes iniciáticos, y ya se sabe cuán importante es la autoridad de Guénon en esta materia.

Respecto a las fuentes griegas de la enciclopedia de Borges resulta iluminador establecer algunas relaciones. Según Rodolfo Mondolfo[6], la concepción de los ciclos cósmicos deriva, en el pensamiento griego, de la astronomía caldeo-babilónica. Y Kirk y Raven[7] señalan, además, que en los textos de Heráclito, del siglo VI a.J.C., aparece el tiempo cíclico en relación con la *conflagración universal* (periódica o consumpción del mundo por el fuego).

Estas referencias ponen de manifiesto que Heráclito, tan asiduamente mencionado en la obra de Borges con relación a lo que nuestro autor llama "la primera metáfora" en un poema de *Historia de la Noche* —aquella del Tiempo como río—[8], en segunda instancia se vincula también de manera estrecha con el tiempo cíclico.

La conflagración cíclica, por otra parte, no constituye un hecho físico únicamente: corresponde al concepto de una ley universal de justicia y de expiación, que acerca a Heráclito a los misterios órficos y —lo que es más relevante para nuestro eje temático del problema del mal que postulamos en la producción de Borges— que corresponde al mal como mal de culpa, es decir, como pecado.

Esta ley universal de justicia y expiación se encuentra también en Anaximandro, otro filósofo citado en los textos de Borges entre otros, en el poema "La noche cíclica" que acabamos de recordar.

El nombre de Pitágoras se repite en los textos de Borges casi con tanta frecuencia como el nombre de Heráclito. Interesa observar que, en el pensamiento pitagórico, Borges privilegia el valor religioso del saber. En el pitagorismo, la filosofía, como "amor a la sabiduría" tiene un valor religioso, pues es considerado medio y camino de salvación del alma. Nuevamente aparece el problema del mal, esta vez como desencadenante de la exigencia de purificación, puesto que se trata de salvar el alma.

Los pitagóricos, como los órficos, anteriores en el tiempo, creen en el origen divino del alma y creen que el alma encarna cíclicamente para expiar, en la cárcel del cuerpo y en la vida eterna, un pecado original. Sólo la expiación permitirá la liberación de la rueda de los nacimientos.

¿Qué hay de común entre los conceptos de remota antigüedad que Borges refiere de continuo y su propia visión del mundo?

La lectura atenta de sus textos nos permite inferir que estas referencias no constituyen, en sus contextos, meras referencias eruditas, sino que implican afinidades ciertas con el pensamiento del autor empírico.

Tiempo cíclico o eterno retorno y reencarnación o ciclo de las reencarnaciones no son más que anverso y reverso de la misma medalla.

En el complejo sincretismo que configuran las creencias de Borges, tiene un lugar de privilegio el dogma de la reencarnación.

Podemos sostener este postulado, en base a la reiteración obsesiva de las menciones del tiempo cíclico, que constituyen una forma indirecta de aludir a la reencarnación, según hemos dicho; pero podemos sostenerlo también con la confesión explícita y directa en

uno de sus poemas menos tenidos en cuenta, y que, sin embargo, no sólo es iluminador respecto al tema que nos ocupa, sino que, además alude a los nombres entrañables de su linaje. Nos referimos al poema titulado "Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona", incluido en *El Hacedor*:

Al cabo de cincuenta generaciones
(Tales abismos *nos depara a todos el tiempo*)
Vuelvo en la margen ulterior de un gran río
Que no alcanzaron los dragones del viking,
A las ásperas y laboriosas palabras
Que, con una boca hecha polvo,
Usé en los días de Nortumbría y de Mercia,
Antes de ser Haslam o Borges.[9]

Queda claro en estos versos que la voz lírica se identifica con Borges. Queda claro que el yo lírico, estuvo en Nortumbria y en Mercia hace cincuenta generaciones, antes de ser Haslam o Borges y, en el momento de la enunciación, se encuentra en la margen del gran río que "no alcanzaron los dragones del viking", lógicamente, se trata del Río de la Plata.

La mención a la reencarnación propia es transparente: "Vuelvo... a las ásperas y laboriosas palabras que... usé... con una boca hecha polvo...". No se trata de una expresión figurada, en tanto su sentido directo o literal guarda coherencia con el significado último del tiempo cíclico, según hemos señalado.

Otra referencia a la reencarnación, pero esta vez más sugerida que explicitada se encuentra en un brevísimo poema titulado "Le regret d'Heraclite"[10], en que la voz lírica no se vincula con el autor empírico:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.

¿A qué se debe la escasez de referencias directas a la reencarnación y, a la inversa, la abundancia de alusiones al tiempo cíclico en la obra que nos ocupa?

Puede conjeturarse que Borges prefirió eludir la mención directa de una creencia que se percibe de inmediato como un dogma ajeno a nuestra cultura; puede conjeturarse que Borges prefirió la referencia que el lector vincula de modo más inmediato con el pensamiento filosófico, más neutro.

Sin embargo, si establecemos las redes semánticas que se perfilan con los nombres propios de filósofos que se repiten con más asiduidad en la producción borgeana, la conjetura puede ser otra. En estos textos recurren los nombres de Platón, Pitágoras, Heráclito "el Oscuro", los pensadores de la Cábala, Swedenborg, todos los cuales se vinculan de un modo u otro con lo que René Guenon[11] llama la "ciencia sagrada" o el "saber tradicional" o las "doctrinas tradicionales" que configuran conocimientos que se transmiten casi exclusivamente por tradición oral, de modos muy reservados y a destinatarios muy seleccionados.

La necesidad de poner distancia entre esos saberes y él mismo ante los ojos del público llevó a Borges a insistir en lo extrañas que resultan para las mentes occidentales —entre las que incluye a la suya— las concepciones iniciáticas del Budismo, que incluyen el tiempo cíclico, y de la Cábala, en los ensayos de *Siete Noches*, concepciones iniciáticas en las que abundan conceptos a los que el lector del común raras veces accede.

Dice Borges por ejemplo: "Ahora llegamos a lo difícil. A lo que nuestras mentes occidentales tienden a rechazar. La transmigración, que para nosotros es un concepto ante

todo poético [...] En el Occidente, esta idea está vinculada a varios pensadores, sobre todo a Pitágoras [...]"

Pero, consecuente con su habitual estrategia de desafiar al lector con juegos de inteligencia, cierra el ensayo diciendo:

> Hubiera sido absurdo que yo expusiera una doctrina a la cual he dedicado tantos años —y de la que he entendido tan poco, realmente— con ánimo de mostrar una pieza de museo: es un camino de salvación". Y agrega: "No para mí, pero para millones de hombres.

Dos luces rojas se encienden para el lector atento: una, "doctrina a la cual he dedicado tantos años" y otra, la metáfora, con la negación de no ser "una pieza de museo". Las restricciones del sentido que se proponen crear distancia entre esa creencia y él mismo, pierden potencia semántica y el lector las pondera en su relación con el autor empírico.

II El laberinto y la imagen del universo

Habíamos señalado tres elementos semánticos identificatorios de la cosmovisión: la doctrina de los ciclos, que hemos vinculado con el dogma de la reencarnación, el laberinto y los espejos.

El laberinto, en el contexto de la producción de Borges, es un símbolo que ha sido interpretado contradictoriamente; podría sospecharse que en algunos casos con poca atención a las redes semánticas que construyen los textos.

Hemos observado, al comienzo, que los laberintos fueron en la más remota antigüedad, templos de iniciación: el laberinto de Creta, como los que se dice que hubo en Egipto, fueron recintos donde se recluían los candidatos a la iniciación para que allí cumplieran los ritos y las pruebas que generarían en ellos cambios ontológicos fundamentales. De este primer significado literal se derivó el significado segundo, simbólico: el laberinto como lugar de difícil acceso, lugar que no puede comprenderse, lugar donde el hombre se extravía. Consecuentemente, ámbito a cuyo centro acceden los elegidos y de donde salen sólo quienes están preparados.

En la obra de Borges el símbolo del laberinto se ha constituido en una clave que define o representa una imagen del universo: el universo como caos. Sin embargo, los textos explicitan que el universo no es un caos en sí mismo; es un caos para la comprensión limitada del hombre, que resulta incapaz de captar las leyes que rigen el orden interno del universo. Esta idea está expresada con toda claridad en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*:

> ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir.
>
> Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.[12]

Es posible rastrear la fuente de este concepto tan sugerente y pleno de significado. En la cita 207 de Heráclito se pondera la superioridad de la visión "sintética" de las cosas por parte de la divinidad frente a la visión caótica de los humanos[13].

III Los espejos

Los espejos tienen por lo menos dos significados en los textos de Borges. Por una parte, representan el terror que generan los misterios que encierra la realidad. Este sentido emerge en uno de los relatos breves de *El Hacedor*, que se titula "Los espejos velados", en el

que Borges autor auto-ficcionalizado, evoca los terrores que le producen las fantasmales duplicaciones de la realidad.

Por otra parte —y este es el segundo significado simbólico recurrente— los espejos se vinculan con el temor de conocer la propia identidad, la más íntima naturaleza personal y, en este aspecto, los espejos representan en los textos borgeanos uno de los significados más frecuentes en la tradición simbólica y en el pensamiento mágico. El poema más notorio en esta vertiente integra *Historia de la Noche*; se titula, precisamente, "El espejo" y dice:

Yo, de niño, temía que el espejo
Me mostrara otra cara o una ciega
Máscara impersonal que ocultaría
Algo sin duda atroz. Temí asimismo
Que el silencioso tiempo del espejo
Se desviara del curso cotidiano
De las horas del hombre y hospedara
En su vago confín imaginario
Seres y formas y colores nuevos.
(A nadie se lo dije; el niño es tímido.)
Yo temo ahora que el espejo encierre
El verdadero rostro de mi alma,
Lastimada de sombras y de culpas,
El que Dios ve y acaso ven los hombres.

IV El destino y su interpretación

En el "Poema de los Dones"[14], Borges poetiza la experiencia de su ceguera y su significado con una altísima conciencia metafísica, pero no podemos llegar a definir con precisión el sincretismo religioso que parece profesar.

Este "Poema de los Dones" es uno de los textos líricos más famosos, sin duda por el impacto que produce en el lector la declaración inicial:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

Para comprender cabalmente la referencia autobiográfica, hay que tener en cuenta que Borges, poco después de quedar ciego, fue designado Director de la Biblioteca Nacional, la más importante de la Argentina.

¿Por qué en primer lugar "Poema de los Dones"? El lexema "dones", no sólo por la referencia del título, sino sobre todo por el desarrollo posterior del texto, alude claramente a lo que las fuerzas superiores destinan a cada ser humano. Estos dones desencadenan muchos interrogantes en el lector atento y también la evocación de cuentos de hadas, y de los dones que las hadas o las brujas depositan en la cuna de los recién nacidos.

En la concepción del destino que Borges despliega en este poema, nada se debe al capricho del azar: todo está determinado por una voluntad que resulta inescrutable para el hombre del común, pero que constituye un mensaje perfectamente claro para el destinatario del don, en este caso la voz lírica.

¿En que se diferencia el hombre del común del templado y sereno que emite la voz lírica? La diferencia reside en el conocimiento de verdades superiores de orden espiritual que le permiten advertir el valor de la ceguera en el contexto de la trayectoria vital y espiritual del destinatario de dos dones contradictorios: la ceguera y los libros; la incapacidad de ver y la posesión de un caudal inagotable de libros atrayentes. Podemos inferir, a través de los implícitos de este texto y de los significados de la rueda de las reencarnaciones que el hablante lírico, proyección transparente del autor empírico, interpreta que vive el último de sus ingresos en el tiempo. Interpreta que la coincidencia de la ceguera y la posesión de incontables libros constituye la última prueba de purificación para un espíritu que en poco tiempo podrá liberarse de la ardua cadena de las reencarnaciones.

Esta interpretación se corrobora con la precitada referencia del poema "Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona" y con otra, que se incluye en el "Otro poema de los Dones"[15]:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo.
Por la razón, que no cesará de soñar
Con un plano del laberinto.
[...]
Por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria.
[...]

Esta segunda referencia a una vida anterior en Nortumbria infunde otro sentido a la fidelidad de Borges a la cultura anglosajona; tiene que ver tanto con la adhesión a la historia de su linaje como con el reconocimiento de la identidad de su espíritu, mucho más allá de su encarnación última.

Ya se sabe que la creencia en la transmigración de las almas se vincula con otra concepción que nos resulta, igualmente, ajena: la de "karma". El término "karma" significa literalmente 'obra'; 'acción', pero se emplea para designar la ley que rige los efectos de la conducta de los hombres sobre su destino posterior y sobre su alma.

La creencia en el "karma", que aparece formulada por primera ve en los *Upanishades*, se hizo universal para explicar el camino de la liberación ("muksa")[16]. No se repite el término "karma" en la producción de Borges; sin embargo, está registrado en una página notoria, en el "Prólogo" de *Historia de la Eternidad*, donde dice: "El mérito o la culpa de la resurrección de estas páginas no tocará por cierto a mi "karma", sino al de mi generoso y tenaz amigo José Edmundo Clemente". Por cierto no es Borges un escritor indiferente a la carga semántica del léxico; en la vasta red semántica que intentamos reconstruir, "karma" tiene el valor de una clave.

Las referencias a otros textos borgeanos que me han resultado insoslayables en mi interpretación del "Poema de los Dones" confirman una lúcida observación de Enrique Anderson Imbert: para leer a Borges se hace necesario un saber de la cultura, un saber de la literatura y un saber de la obra del propio Borges. Esto es, las conexiones semánticas de unos textos con otros no son redundantes sino iluminadoras; una referencia aparentemente tangencial en un texto explicita los implícitos de otra, en otro texto cuyo parentesco con el primero no se evidencia demasiado. Establecer esas relaciones permite ir construyendo esa trama significante que he mencionado, trama sutil, coherente, auténtico desafío para la inteligencia del lector.

He postulado que la declaración inicial del "Poema de los Dones" pone de manifiesto el íntimo convencimiento de Borges de que esos dones contradictorios no son azarosos y constituyen un hito en el trayecto hacia la liberación definitiva de su alma.

La idea de que nada es azar, configura el significado de otro de los poemas muy representativos de la producción borgeana posterior al hiato lírico: "Ajedrez II"[17].

El texto "Ajedrez II", que es un soneto, se construye a partir de sintagmas nominales yuxtapuestos que definen, cada uno, las funciones o *roles* de cada pieza en el juego y que simbólicamente representan funciones o *roles* en la vida de los individuos:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino,
Sobre lo negro y blanco del camino

buscan y libran la batalla armada.

El cuarteto se cierra con la imagen de la batalla que libran entre sí las piezas en el tablero. Otras imágenes —"la mano del jugador", "otro tablero/ de negras noches y de blancos días..."— sirven para significar la jerarquía de los determinantes de la conducta de las piezas; de este modo queda claro que las piezas realizan movimientos, pero no dependen éstos de su elección, porque otro las mueve. La red significante del texto se cierra con un terceto de sugerencias amplísimas:

Dios mueve al jugador, éste la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

En su conjunto, el juego del ajedrez —que se concreta en movimientos ya codificados para las piezas— expresa simbólicamente la concepción que sostiene Borges del destino: la trayectoria vital de cada individuo depende de múltiples factores determinantes que dejan un margen casi nulo al ejercicio de la libertad personal; por otra parte, del mismo modo que las piezas tienen un número reducido de movimientos posibles, así las circunstancias de la vida de los hombres no muestran demasiadas variantes. Por eso los destinos, como los conjuntos de jugadas, se repiten cíclicamente.

Por lo que llevamos dicho, se hace evidente que podemos leer este poema de Borges como una descripción literal del juego del ajedrez, y también "de otro modo"[18], es decir, como discurso simbólico, que expresa los mensajes que hemos decodificado.

Siempre es necesario rastrear los elementos o claves que confirmen la lectura simbólica. En el caso del poema de Borges, nuestra lectura se ve corroborada por el texto y por el significado de otro poema, "El truco"[19] y por la explicación ensayística de este mismo poema, que lleva título homónimo[20] y que Borges ha incluido en dos volúmenes distintos de su producción en prosa.

V Otras manifestaciones del mal

Para continuar en la reconstrucción del eje temático del mal —o isotopía, como lo hemos llamado también— que postulamos al inicio de esta exposición, sólo nos ocuparemos de un símbolo mítico, el infierno, y de dos mitos del tiempo primordial: el mito de Adán y el mito de Caín y Abel.

En un ensayo de *Discusión*, publicado en 1932, que se titula "La duración del Infierno"[21], Borges analiza el tema del castigo de las culpas y pone de manifiesto que sus convicciones

al respecto se encuentran alejadas de la ortodoxia católica. Es cierto que, más allá de este dato, no ofrece precisiones sobre lo que pueda creer con relación a este tema puntual.

Vale la pena citar "in extenso" un párrafo de este ensayo sobre "La duración del Infierno"; dice así:

> El distraído artículo pertinente del *Diccionario enciclopédico hispano-americano* es de lectura útil, no por sus menesterosas noticias o por su despavorida teología de sacristán, sino por la perplejidad que se le entrevé. Empieza por observar que la noción de infierno no es privativa de la Iglesia Católica, precaución cuyo sentido intrínseco es: "No vayan a decir los masones que esas brutalidades las introdujo la Iglesia", pero se acuerda acto continuo de que el Infierno es dogma, y añade con algún apuro: "Gloria inmarcesible es del Cristianismo atraer hacia sí cuantas verdades se hallaban esparcidas entre las falsas religiones". Sea el Infierno un dato de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder.[22]

De la abundante argumentación que expone Borges para refutar la eternidad del Infierno, sólo tendremos en cuenta los dos que resultan de mayor impacto sobre el lector. Uno es ajeno: pertenece al teólogo evangélico Rothe y lo expuso en 1869. Borges lo hace suyo: "Eternizar el castigo es eternizar el mal. Dios no puede querer esa eternidad para su universo". Agrega que "es un escándalo suponer que el hombre pecador y el diablo burlen para siempre las benévolas intenciones de Dios".

El segundo argumento que rescato, que Borges señala como "la parte más inverosímil de su tarea" de refutar el Infierno, se despliega como refutación, a su vez, del argumento que sostiene que "La pena debe ser infinita porque la culpa lo es, por atentar contra la majestad del Señor, que es Ser Infinito".

En el constante desafío a la inteligencia del lector que son los textos de Borges, se incluyen estos juegos en paradojas; más allá del juego conceptual, estas paradojas resultan estímulos para la reflexión y para la búsqueda.

Borges concluye su argumentación contra la duración eterna del Infierno diciendo que es una irreligiosidad creer en su duración perpetua.

Con frecuencia se hace presente en los textos de Borges el nombre de Adán que, como figura mítica, representa la caída primordial, origen de todas las manifestaciones del mal en el mundo. Adán es la imagen más vigorosa entre las figuras míticas de Occidente del pecado de la soberbia que ciega y oblitera la conciencia de la diferente naturaleza del Creador y de la criatura.[23]

Interesa destacar que Borges no comenta ni analiza la figura de Adán y sus significados inherentes; se limita a mencionarlo con insistencia y deja a cargo del lector la reconstrucción de los significados virtuales. Las referencias se consignan siempre en los textos líricos y a menudo se completan con la mención de "rojo"; "rojo Adán" dice el emisor lírico y el adjetivo inscribe la figura mítica en el contexto de las concepciones gnósticas.[24]

Una referencia infrecuente, porque pertenece a un cuento, incluye Borges en el texto de "Las ruinas circulares"[25], referencia que se impregna de un tono lírico: "En las cosmogonías gnósticas los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado".

En el contexto de la diégesis del cuento, la referencia vincula la figura de Adán con la soberbia que carga de sentido el motivo mítico del demiurgo imperfecto —el mago de "Las ruinas circulares"—, que genera su hijo fantasmal con la ayuda del dios del Fuego. Es decir la soberbia no se manifiesta como el pecado de este Adán imperfecto, sino de su creador osado e imperfecto también, porque acomete una empresa para la que no estaba dotado. En las cosmogonías gnósticas, el cuerpo carnal del hombre no es creación de Dios sino de los demiurgos, divinidades inferiores[26]. Esta noción de dioses desplegados en una

cadena jerarquizada de creadores puede vincularse con un concepto análogo que cierra enigmáticamente el soneto "Ajedrez II", del que nos hemos ocupado más arriba:

¿Que dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?

Estas nociones, extrañas a nuestras creencias occidentales, al repetirse, pueden resultar significantes de la cosmovisión del autor implícito y permiten conjeturar —puesto que se vinculan con la doctrina de los ciclos— que las creencias de Borges pudieron estar orientadas en esa dirección. En esta conjetura nos apoya la inclusión de los *Evangelios Apócrifos* en su *Biblioteca Personal*.

Además de llamativas, nos parecen sobrecogedoras las referencias al "Primer Adán"[27] que se repiten y que contribuyen a organizar el sistema que tiene como punto de partida la creencia en el tiempo circular, identificatoria del corpus borgeano.

Corresponde destacar, por otra parte, que la figura mítica de Adán no se agota en las precedentes observaciones; aparece también como símbolo del poeta, en tanto puede ejercitar la facultad inaugural del lenguaje y otorgar su nombre a los objetos y a los seres del mundo:

Pensaba que el poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del Paraíso,
Impone a cada cosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.[28]

La de Caín es otra figura mítica recurrente —aunque no con la persistencia de Adán— y, como se sabe, se asocia a la memoria de otro gran pecador, el primer fraticidio. Dos textos en los que se plasma la figura de Caín nos interesa destacar en esta oportunidad: uno, un breve cuento titulado "Leyenda"[29] y otro un poema narrativo que se identifica como "Génesis IV, 8".[30]

En "Leyenda" Borges ofrece una recreación del mito —memorable como aquella del mito del Minotauro en "La casa de Asterión"— que no invierte los elementos del relato mítico sino que continúa la historia más allá de la muerte de ambos protagonistas[31], y redime la figura de Caín con un gesto de nobleza "post-mortem", porque el fratricida pide perdón a Abel, su víctima. Si continuamos nuestra labor de reconstrucción de redes significantes, esta recreación del mito resulta coherente y complementaria de aquella exigencia de "no eternizar el mal" que asociaba Borges con la necesidad de que el Infierno no fuera eterno.

En "Génesis IV, 8", texto construido como una paradigmática síntesis que apela a la memoria del lector, se repite la idea del perdón como olvido —presente también en "Leyenda"—; el poema se cierra con una afirmación contundente: "Ya no recuerdo si fui Abel o Caín" (con lo cual estamos ante otra idea borgeana: la conciliación de los opuestos).

Esta noción de perdón y de la necesidad de ejercerlo se impone vigorosamente en la producción de Borges a partir de 1960; dos textos resultan muy significativos en este aspecto: uno de los versículos de carácter gnómico-exhortativo de "Fragmentos de un Evangelio Apócrifo", el número 19, que dice: "No odies a tu enemigo, porque si lo haces, eres de algún modo su esclavo. Tu odio nunca será mejor que tu paz"[32], y "Una oración"[33], que enuncia que el perdón nada tiene que ver con el ofensor y mucho con la evolución espiritual del ofendido.

La preocupación hegemónica por las múltiples manifestaciones del mal en el mundo, de naturaleza física, metafísica, ética, ontológica o religiosa, que se refleja en los textos que hemos puesto en relación en este análisis, nos permite identificar a Borges con un creyente, puesto que esta temática no se desarrolla con preferencia como especulación,

sino desde una conciencia religiosa, claramente perceptible en los textos líricos. El sistema de las creencias de Borges nos resulta rebelde al asedio; se nos escapa como conjunto organizado; sólo podemos rastrear algunos indicios y claves, que pueden construir una base para futuros y más autorizados estudios.

Notas

1 Cito por la edición de México-Argentina, FCE, 1980, 75-97.
2 Poema que pertenece a *El otro, el mismo* (1964), en *Obras Completas,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, (En adelante, O.C.), 863-864.
3 O.C., 387.
4 O.C., 393-396.
5 Cito por la edición de Barcelona, Obelisco, 1984, 59-60.
6 *El Pensamiento Antiguo,* Buenos Aires, Losada, 1974, I, 49.
7 Kirk, G.S. y Raven, J.E., *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos,* Madrid, Gredos, 1970, 264 y 285.
8 *Historia de la noche,* Buenos Aires, Emecé, 1977, 21.
9 *El Hacedor,* O.C., 839.
10 "Museo", en *El Hacedor,* O.C., 852.
11 *Op. cit.,* 57-67.
12 En *Ficciones,* O.C., 442-443.
13 Kirk, G.S. y Raven, J.E., *op.cit.,* 273 y 289.
14 En *El Hacedor,* O.C., 809-810.
15 *El otro, el mismo,* O.C., 936-937.
16 Brandon, S.G.F., *Diccionario de Religiones Comparadas,* Madrid, Ediciones Cristiandad, T. II, 899-900.
17 En *El Hacedor,* O.C., 813.
18 Dice Borges en el "Prólogo" de "Artificios" (la segunda parte de *Ficciones*): "De 'El Sur', que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también "de otro modo".
19 *Fervor de Buenos Aires,* O.C., 22.
20 Evaristo Carriego, O.C., 145-147.
21 O.C., 235-238.
22 *Ib.,* 235-236. Las cursivas son mías.
23 El significado último de la tentación y de la caída de la pareja primordial por obra de la serpiente reside en haber creído ellos que la razón de la prohibición de comer el fruto vedado se generaba en el temor de Dios de tener iguales. "Seréis como dioses" les había asegurado la serpiente. La soberbia les impidió advertir la diferencia de naturaleza entre Creador y creado/criatura. El hablante lírico se refiere a Adán en los siguientes poemas, entre otros: "Del Infierno y del Cielo", *El otro, el mismo,* O.C., 865; "El instante", *Ib.,* 917; y todo un poema titulado "Adam cast forth", *Ib.,* 934, etc.
24 Menciones del "rojo Adán" en: "La luna", en *El Hacedor,* O.C., 819; estrofa decimosexta; "Al hijo", *El otro, el mismo, Ib.,* 948, "… Los postrimeros/ y los del rojo Adán"; "A Israel", *Elogio de la Sombra, Ib.,* 998.
25 En *Ficciones,* O.C., 451-455.
26 Cf., Doresse, Jean, "La Gnosis", en *Las Religiones en el Mundo Mediterráneo y en el Oriente Próximo,* Vol. 6 de la *Historia de las Religiones,* Madrid, Editorial Siglo XXI, 1979, T. II, 34.
27 Menciones del "Primer Adán" en: "Adrogué", en *El Hacedor,* O.C., 842; "Invocación a Joyce", en *Elogio de la Sombra, ib.,* 1004; "Alejandría, 641 A.D.", en *Historia de la Noche,* Buenos Aires, Emecé, 1977, 13.
28 "La luna", en *El Hacedor,* O.C., 819, estrofa decimosexta del poema.
29 En *Elogio de la Sombra,* O.C., 1013.
30 En *El Oro de los Tigres,* O.C., 1092.
31 Este procedimiento se repite en otros textos: "El general Quiroga va en coche al muere", *Luna de Enfrente,* (1925), O.C., 61 y en "Diálogo de muertos", *El Hacedor,* (1960), Ib., 791-792.
32 En *Elogio de la Sombra,* O.C., 1011.
33 En *Elogio de la Sombra, Ib.,* 1014.

Jorge Luis Borges: las huellas de un corazón porteño

Paco Tovar
Universitat de Lleida

Probablemente en abril de 1921, Jorge Luis Borges notifica por carta a Jacobo Sureda que regresa a la "tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ULTRA."[1] Apenas iniciado el verano de ese mismo año, vuelve a escribir al amigo para contarle, entre otras cosas de común interés, que ha llegado a su destino y se encuentra instalado en un barrio serio y sosegado en donde se ordenan "casas de un piso, filas de plátanos otoñales que cubren sus ramas pobres con frías vendas de sol, tranvías, pentagramas telefónicos rayando el flaco y aguachirle azul del cielo, risas de niños en la calle...". Afirma que le entusiasma sobremanera contemplar ese espectáculo, pero también reconoce que todo le parece flojo y marchito en esta América, más inclinada a "ostentar su riqueza gastando en automóviles y en trajes que no en cuadros o en libros..."[2] Unas semanas más tarde, remitirá a Sureda un tercer escrito desde el corazón de Buenos Aires, localizándose "salpicado de vocinglería y tiroteado por la orquesta que encaramada en un palco [...] vuelca sus violines y su piano" sobre la cabeza humillada de quien sigue trazando líneas.[3]

Cada uno de esos registros, voluntariamente lacónicos, bien pueden servir para confirmar que su autor es consciente de haber emprendido en su día un largo viaje, dando cuenta de su retorno; de contemplar un paisaje conocido con nuevos ojos, acusando momentos de incomodidad; y de estar dentro de una realidad que tiene sentido en la medida en que se revelan sus visiones. En cierta forma, Borges sienta así las bases de un imaginario nacional que elude las trampas del viejo regionalismo, cierra las puertas a un cosmopolitismo de rancio abolengo y tiende a desarrollarse en su propio caldo de cultivo.

Notas de un paseo

En octubre de 1921, Borges publica en *Cosmópolis* una guía bonaerense de rasgos personales, talante emotivo, perfiles estéticos y acentos míticos[4]. La pieza aconseja visitar la ciudad aprovechando "aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por los demás y en las cuales nadie se fija". La recomendación descarta previamente el resto de la jornada: la mañana, con "una prepotencia azul, un asombro de abiertas claraboyas agujereando el cielo decisivo y completo, un cristalear y un despilfarro escandaloso de sol amontonándose en las plazas y hasta metiéndose en los espejos y en los aljibes"; la tarde, porque carcome y manosea las cosas, ahogándolas en una atmósfera dramática; la noche, por ser milagro trunco que se abandera con faroles y transforma la objetividad palpable, debilitando su insolencia, aflojando su densidad; y, por fin, la madrugada, tan infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez

horas antes, y va alineando calles, decapitando luces y repintando colores por los idénticos lugares de la tarde anterior, hasta que nosotros —ya con la ciudad al cuello y el día abismal meciendo nuestros hombros— tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en la frente.

Las etapas abandonadas son "demasiado literarias para que en ellas pueda el paisaje gozar de vida propia." El reloj, por ejemplo, deberá marcar las dos y media p.m., momento en que se diluyen los colores, se retiran con sus pautas los directores de orquesta, la cenestesia fluye por los ojos pueriles y la esencia ciudadana penetra sin violencia a través de la piel.

Establecido el tiempo, se abordan cuestiones de estilo. El modelo whitmaniano no es el apropiado para comprender Buenos Aires. Este molde, útil para abarcar la totalidad del universo, no abrazaría unas imágenes porteñas que, por su naturaleza proteica, por la intensidad de sus estímulos y por la estrechez de sus límites, reclama discretos envases de tamaño pequeño. El artificio urbano bonaerense, donde se inventó el truco, cabe en una suerte de cajas chinas. La mayor sorprende al enseñar lo que guarda:

> Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas —de casitas de un piso alineadas y confrontándose a lo largo de dos leguas de asfalto y piedras— son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. En cualquier encrucijada se adivinan cuatro horizontes [...]. Horizontes con esa lejanía exasperante que tienen las mangas de los gabanes, a veces... Y además: automóviles y vehementes anuncios de cigarrillos y, como eficaz terrón de azúcar que endulza él sólo la ciudad desdibujada y lacia, el último tango —siempre hay un último tango— enhebra todos los oídos y en su flojo compás disloca las actitudes.

La siguiente muestra lo más conmovedor que existe en el paisaje: sus casitas. Lamentablemente iguales, se aislan en un apretujón estrechísimo, lucen en sus fachadas una sola puerta de acceso, un reducido catálogo de balaustradas petulantemente ridículas y unos pocos umbralitos de mármol. Tímidas y orgullosas esconden un patio sin surtidor siempre y casi nunca con parra o aljibe —una disidencia respecto a la tradición colonial y un acuerdo con la eficacia del primitivismo ancestral—, dando así importancia a las dos cosas más primordiales que existen: la tierra y el cielo. Tales viviendas, a su vez, son

> la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores, y expresan: Fatalismo. No el fatalismo individualista y anárquico que se gasta en España, sino el fatalismo vergonzante del criollo que intenta hoy ser occidentalista y no puede.

No hay que olvidar las plazas en esa representación: tienden a situarse dónde y cuándo "las calles renuncian a su geometralidad persistente, y rompen filas y se dispersan como después de una poblada." Esos enclaves urbanos contrastan con la simplicidad del entorno: son "nobles pilastras abarrotadas de frescor, congresos de árboles patricios, escenarios para las citas románticas"; ofrecen amables engaños a vecinos y transeúntes, sirviendo a todos de refugio.

El breviario paisajístico puede reclamar la curiosidad del turista, pero no deja de identificar a su único responsable; le otorga derechos de residencia; y plantea, tangencialmente, juicios críticos, simpatías literarias e indicios de esperanza.[5]

Apuntes para una crónica

Tres libros de poemas consolidan el rastro de su ciudad en la obra de Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929). El primero, de claros perfiles biográficos, quiere ser una confesión pública, en tono privado, regida por una idea dominante: "las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos", piedra de toque en el particular universo dialógico del escritor, apelando éste a sus figuras:

Padre, Norah, los abuelos, tu memoria y en ella la memoria de los mayores —los patios, los esclavos, el aguatero, la carga de los húsares del Perú y el oprobio de Rosas—, tu prisión valerosa cuando tantos hombres callábamos, las mañanas del Paso del Molino, de Ginebra y de Austin, las compartidas claridades y sombras, tu fresca ancianidad, tu amor a Dickens y Eça de Queiroz. Madre, vos misma.[6]

Como bien supo apreciar Verlaine, y queda documento de ello, "siempre estamos hablando los dos, *et tout le reste est litterature*."

Borges utiliza recursos de principiante, apenas corregidos: si acaso, hará algunos retoques de menor calibre para mitigar excesos barrocos, limar asperezas, tachar sensiblerías y eludir vaguedades. En *Fervor de Buenos Aires* sigue vigente una ciudad que, entonces, se buscaba en atardeceres, arrabales y desdichas; después, se persigue durante las mañanas, desde el centro y tras la barrera de la seguridad.[7] En cualquier caso, aquellas notas porteñas que se conservan desvelan la personalidad de su autor y dan noticia de su carácter simbólico:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
[...]
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.[8]

Luna de enfrente no sólo repite anteriores fórmulas, sino que arriesga fugas de diversa índole sin perder su orientación bonaerense. De nuevo, Borges considera necesario dejar constancia de algunas desviaciones: remite así al concepto de modernidad, esgrimido hacia 1905 por Herman Bahr, tan superfluo porque, en última instancia, ser moderno no es sino vivir al día, y esa experiencia la llevamos todos a cuestas. Nadie, a excepción de algunos inventores de fantasías aventureras tan acertadas como las que soñó Wells, ha conseguido instalarse en el futuro o plantarse en el pasado.

No hay obra que no sea de su tiempo; la escrupulosa novela histórica *Salammbô*, cuyos protagonistas son los macedonios de las guerras púnicas, es una típica novela francesa del siglo diecinueve. Nada sabemos de la literatura de Cartago, que verosimilmente fue rica, salvo que no podía incluirse en un libro de Flaubert.[9]

Esta apreciación temporal se suma a las propias marcas territoriales, estableciendo de esa forma las coordenadas que sitúan *Luna de enfrente*, libro más ostentoso que *Fervor de Buenos Aires*, acusado éste de intimismo regionalista[10]. Sea como fuere, el escritor reclama distancias en relación a su segundo poemario, declarando que cualquiera de sus aciertos o fallos no le conciernen: el libro ya no es suyo.

Buenos Aires continúa transpirando en *Luna de enfrente*. Forma parte de una querencia encerrada entre su primera pieza: "Calle con almacén rosado", y la última: "Versos de catorce". En una, se arropa el poeta para forjar el resto del libro; la otra, se dedica a la ciudad y señala el modo en que se amortiza un capital recibido en préstamo:

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros
y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas como aureola de ocaso
y arrabales azules, hechos de firmamento,
a mi ciudad que se abre clara como una pampa,
yo volví de tierras antiguas del naciente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y esa modesta luz que cogen los almacenes
y supe en las orillas, del querer, que es de todos
y a punta de poniente desgrané el pecho de salmos
y canté la aceptada cumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorado de un patio.

(Borges, 1899-1999)

[...]
Así voy devolviendo a Dios unos centavos
del caudal infinito que me puso en las manos.[11]

Otro prólogo tardío, esta vez compuesto por Borges para acompañar su *Cuaderno de San Martín*, no sólo aclara ciertos criterios del autor respecto a la evolución de la propia conciencia poética, ilustrando cada uno de sus pasos, sino que vuelve a establecer las coordenadas de unos versos donde se descubren oportunas señas de identidad[12]. Dice el escritor que, después de hablar demasiado sobre poesía y pensamiento, entendiendo la primera como brusco don del Espíritu y el segundo como actividad de la mente, se afirma en la última categoría, sin ignorar por ello que es posible equilibrar ambas. Para ejemplificar esos tres registros, cita la pureza lírica de Verlaine, reserva a Emerson la creación intelectual y valora la capacidad de construir universos fantásticos demostrada por Shakespeare o Dante.

Todos esos referentes se mantienen aún fuera de los límites territoriales argentinos, pero los esgrime un sujeto porteño empeñado en comprenderlos dentro de su historia. Este propósito de aproximación es el que impulsa a Borges el cambio de título significativo en “Fundación mítica de Buenos Aires”, antes “Fundación mitológica...”, reconociendo que la palabra “mitológica”, posteriormente sustituida, sugiere “macizas divinidades de mármol”, connotación ésta que se aparta del principio dinámico evocado al establecer la variante. En este sentido, cabe contemplar el respeto a determinadas exageraciones mantenidas en “Muertes de Buenos Aires”, poema que se anuncia con una frase sustraída de Eduardo Gutiérrez y justifica su tono enfático con la probable sonrisa de Isidoro Acevedo.[13]

El escritor también recuerda que, sin olvidar “Llaneza”, poema incluido en *Fervor de Buenos Aires*, es más auténtico en “La noche que en el Sur lo velaron”, pieza de *Cuaderno de San Martín*. El primero, cabalmente en la memoria, pretendía ser muestra de discreción:

Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo.
No necesito hablar
ni mentir privilegios
bien me conocen quienes aquí me rodean,
bien saben mis congojas y mi flaqueza.
Eso es alcanzar lo más alto,
lo que tal vez nos dará el Cielo:
no admiraciones ni victorias
sino sencillamente ser admitidos
como parte de una realidad innegable,
como las piedras y los árboles.[14]

La segunda, un misterio suspendido cuyo vacante nombre se posee, se conoce el motivo que lo encarna y no se desvela el secreto que ambos llevan consigo:

¿Y el muerto, el increíble?
Su realidad está bajo las flores diferentes a él
y su mortal hospitalidad nos dará
un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prodigalidad de lo real.[15]

En estos tres libros iniciales de Borges, Buenos Aires es algo más que un tema, un paisaje urbano, un laboratorio, una filigrana o un asunto literarios —ya no es hora de trasnochados romanticismos, observaciones realistas, naturalismos científicos o juegos estéticos. Ni siquiera de ciegas filias vanguardistas importadas—. Las notas porteñas tomadas por el escritor a pie de espacio reponden mejor a la personalidad de un cronista que da cuenta nueva del propio territorio, sorprendiendo a cualquier testigo con sus visiones. El mismo Borges confiesa que recuperar sus orígenes superó con creces la vuelta al hogar: tomó dimensiones de revelación:

> Fui capaz de ver a Buenos Aires con avidez y vehemencia porque había estado lejos mucho tiempo. Si nunca me hubiera ido, me pregunto si hubiera podido verla con la singular emoción y el descubrimiento que ahora me producía. La ciudad, no toda la ciudad por supuesto, sino algunos pocos lugares, que emocionalmente me significaban algo, inspiraron los poemas de mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*.[16]

Luna de enfrente mantiene anteriores registros, añadiéndole más sentimientos de soledad y tristeza, más paseos por las calles y reposos en las plazas, más cuadros de una escenografía iluminada con crepúsculos de otoño y sombras de cementerio.[17] Al fin y al cabo, el vigilante se entretiene en serio con unas cuantas tiernas impresiones, atrapándolas al vuelo cuando ya se ha logrado un atardecer y una aldea. Este punto cardinal, sin dimensiones pero de amplio espectro, se fija en *Cuaderno de San Martín*, discurso en apariencia semejante a los otros, aunque forjado ahora dentro de una vida pactada con la muerte; en el interior de una conciencia que se despertó en un río de sueñera y de barro —¿por qué no azulejo oriundo del cielo donde ayunó Juan Díaz y los indios comieron?— donde toda felicidad, con sólo existir, te es adversa.

Palabras sobre palabras

Por si no estuviera todavía claro, Buenos Aires es para Jorge Luis Borges un verdadero artificio que trasciende la literatura y provoca la revitalización del pensamiento. Este último es el que cuenta con la geografía urbana que, a su vez, es historia representada y profesión de fe:

> Yo soy el hombre que se aventuró a escribir y aún a publicar unos versos que hacían memoria de los barrios de la ciudad que estaban entreveradísimos con su vida [...]. Además, cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por miedosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir [...]. De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo.[18]

Asumido el principio de religiosidad, en sus ciertas ficciones porteñas, el escritor acuerda que "toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él". Puesto a tomar conciencia, tampoco olvida Borges que el propio imaginario ciudadano tiene antecedentes válidos:

> [...] los poetas que han trabajado [Buenos Aires] en su endiosamiento, los que sin un sacudón, sin un sobresalto, sin inconveniente alguno edilicio, han hospedado en la eternidad de nuestras calles.[19]

Sin agotarla, la nómina de los maestros incluye a Domingo Martino y Eduardo Wilde; a Evaristo Carriego, Marcelo del Mazo, Enrique Banchs y Baldomero Fernández Moreno; y a otros que no comenta: Blomberg, Herreros, Yunque, Olivari y Raúl Gonzáles Tuñón[20]. A todos ellos les debe Borges un pedazo del Buenos Aires que, visto en el plano, es maravilla definida y prolija; contemplando su trazado, fascina la distribución de los barrios:

> ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre: la Recoleta, el Once, Palermo, Villa Alvear, Villa Urquiza; los barrios allegados por una amistad o una caminata: Saavedra, Núñez, los Patricios, el Sur; los

> barrios en que no estuve nunca y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles: Pueblo Piñeiro, San Cristóbal, Villa Doménico.[21]

Porque, para qué engañar, la realidad bonaerense, sin negarse en los mapas, esconderse a los ojos del viajero ni rehuir las miradas directas o sesgadas del vecino, siempre es un espacio poético. Únicamente aludida, la ciudad sobrecarga de emoción cualquier verso, tanto mejor si éste responde al idioma de los argentinos.

Pero, de entre los elegidos, sólo Evaristo Carriego merece un libro donde, siendo causa, no es protagonista, papel éste que interpreta el barrio de Palermo, reservándose Jorge Luis Borges el personaje que lleva consigo su memoria. Aquel "magro poeta de ojitos hurgadores, siempre trajeado de negro, que vivía en el arrabal" —definición que se le debe a Giusti—, justifica la composición de un universo personal, ordenando a trozos su cierta fantasía trinitaria: "Que otro individuo quiera despertar a otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía".[22]

No es gratuito que, nada más iniciarse el registro biográfico, su autor remita al principio de los tiempos, vindicando así la antigüedad de Palermo en favor de Paul Groussac, pero concediendo el privilegio de fundador histórico a un tal Dominguez (Doménico), natural de Sicilia, llegado a la Argentina "a beinte años" y ligado por matrimonio con hija de conquistador. Las fechas atribuidas a esos datos iniciales no son relevantes; sí lo son las que fijan el tiempo en que el viajero italiano desarrolló su oficio —entre 1605 y 1614, cuando proveía de carne a la ciudad—, desde dónde ejerció esa labor —un corral, ya inexistente, "cerca del Maldonado, destinado al encierro o a la matanza de hacienda cimarrona"— y hasta unas posibles relaciones literarias.[23]

Tan lejanas, esas referencias no pueden verse sino en la imaginación. La chácara de Doménico, con el apellido que le ha proporcionado su dueño, genera la ciudad que anuncia y da pie a ser contemplada sin entrar en pormenores:

> La veo absurdamente clara y chiquita, en el fondo del tiempo, y no quiero sumarle detalles. Bástenos verla sola: el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intespectiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de los rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra.[24]

Fondo y forma, o al revés, son parte de un mismo retrato que, por circunstancias impuestas desde el referente, elude mimetismos engañosos de una estética. Antes de tejer insensatamente una crónica de infinitesimales, prefiere el escritor fotografiar el medio con técnicas cinematográficas, dando así mejor razón de una continuidad de figuras que cesan. Entre fundidos en negro, se organiza un espectáculo que interesa al espía y reclama la curiosidad de espectadores cómplices.

Superada la fase historicista, con su artificio reglado, cabe sitiar un segundo periodo fundacional en Palermo, atribuido al padre mitológico: Don Juan Manuel. No se planteaba éste ocupar una hacienda de servicios; quería habitar una quinta, construyéndola a su medida en el camino de Barracas sobre propios cimientos: dulce de tiempo, no era para saturada de forasteros destinos. La tarea se llevó a cabo durante la primera mitad del diecinueve, hasta los cuarenta, sitiando en los Cuartos de Palermo la cabeza de la República, con sus derechos de paisanaje dictatorial hostil a los unitarios:

> Esa corte ya se desgarraba en orillas: el agachado campamento crudo de la División Hernández y el ranchería de pelea y pasión de las cuarteleras morenas [...]. El barrio, lo están viendo, fue siempre naipe de dos palos, moneda de dos caras.[25]

Doce años más tarde, el mismo enclave de poder único y dominio selectivo, fue asaltado por el siguiente "Rosas, Justo José, con su empaque de toro chúcarro y el cintillo mazorquero". Sus aventuras provocaron los versos de Ascasubi.

Después, ya ampliado el paisaje urbano, se instaló en una de sus casas la familia Carriego. Transcurrían los noventa del mismo siglo pasado cuando uno de sus miembros se anuncia responsable de una tercera fundación del barrio, coincidiendo ésta con las próximas evocaciones borgeanas:

> Diré sin restricción lo que sé, sin omisión ninguna, porque la vida es pudorosa como un delito, y no sabemos cuáles son los énfasis para Dios. Además, siempre lo circunstancial es patético. Escribo todo, a riesgo de escribir verdades notorias, pero que traspapelará mañana el descuido, que es el modo más pobre del misterio y su primera cara.[26]

El territorio deja de ser lo que uno ve para convertirse en lo común visto y transformarse en las visiones, configurando así, más que un mundo, un organismo vivo en continua evolución. Se juzga cuento que Buenos Aires existe: desde los orígenes es un símbolo contrastado que debe tomarse en serio hasta las heces; apurarse desde el centro con alegría; cifrarse con aprecio y paciencia:

> Palermo era una despreocupada pobreza. La hoguera oscurecía sobre el tapial; los balconcitos de modesto destino daban a días iguales; la perdida corneta del manisero exploraba anochecer. Sobre la humildad de las casas no era raro un jarrón de mampostería coronado áridamente de tunas: planta siniestra que en el dormir universal de las otras parece corresponder a una zona de pesadilla, pero que es tan sufrida realmente y vive en los terrenos más ingratos y en el aire desierto, y la consideran distraidamente un adorno. Había felicidades también: el arriate del patio, el andar entonado del compadre, la balaustrada con espacios de cielo.
>
> [...]
>
> Busco realidades más nobles. Hacia el confín de Balbanera, hacia el este, abundaban los caserones con recta sucesión de patios, los caserones amarillos o pardos con puerta en forma de arco —arco repetido especularmente en otro zaguán— y con delicada puerta cancel de hierro. Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila. Esa impresión de irrealidad y de serenidad es mejor recordarla por mí en una historia o símbolo, que parece haber estado siempre conmigo.[27]

Los miembros dispersos de un sólo cuerpo se reúnen en ese tronco único que exhibe la irrealidad de su estricto imaginario, plantándola en las conciencias de quien participa en el truco, inaugurándolo a su medida y respetando las reglas con Evaristo Carriego:

> Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo —las dos figuras pueden simbolizar aquí un acto igual, tanta es su precisión— me parece una grandísima fruslería. Yo deseo no olvidar aquí un pensamiento sobre la pobreza del truco. Las diversas estadas de su polémica, sus vuelcos, sus corazonadas, sus cábalas, no pueden no volver. Tienen con las experiencias que repetirse. ¿Qué es el truco para un ejercitado en él, sino una costumbre? Mírese también a lo rememorativo del juego, a su afición por fórmulas tradicionales. Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintados del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas.[28]

En esa especie de suerte, las manos libradas entretienen al grupo y comprometen al tahúr, dejándose todos en el tapete el costo de su apuesta: territorios, sucesos, situaciones, figuras y caudales de palabras sobre fortunas de ecos.

Más tarde, a la luz de la ceguera

El Buenos Aires de Borges no se recluye en su *Evarsito Carriego*. La ciudad sigue el curso de una escritura que se manifiesta en el momento adecuado y no renuncia a templar su

voz, buscando siempre modulaciones oportunas. Cuando menos, los acordes porteños se desvelan en "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos", donde se evoca a Muraña y no se olvida Carriego; vuelven los arrabales en "La noche cíclica", contada por un alumno de Pitágoras; confirma querencias y olvidos en "Límites"; desafía el paso de los años con diabluras de tango y cuentos de milonga; provoca conflictos de identidad a quien reconoce sus imágenes; e inquieta al ciego que mira con nuevos ojos el mundo que ya posee. Cuando más, alcanza a ocupar recientes sueños cifrados, el espacio que le corresponde en un Atlas actual y una plaza en el rincón dónde se reúnen *Los conjurados*.[29]

Reuniendo todos los papeles, puede afirmarse que aquel universo ciudadano, antes visto y sobrevisto por Borges con los ojos de la cara y con la mirada de la inteligencia, pasa a ser un mundo sólo inteligente, con sus ciertas visiones. El segundo será más rico, más triste y con mayores privilegios de aventura fundadora. En su día, Jorge Luis Borges saltó la barrera del íntimo testimonio, dejándose atrás los pocos resabios de localismo argentinista que le quedaban, para instalarse en un solar propio, a orillas del tiempo, aplanado con tierras traídas de otra parte y en casa que no era sino para saturada de forasteros destinos. Posiblemente, el Buenos Aires de Borges, con su núcleo genésico en Palermo, sin violentar las leyes de la historia, pretenda con todas sus fuerzas y todos sus recursos, llevar la contraria a un viejo Rosas, modificando la conciencia y la vida de sus paisanos.

En alguno de los libros ordenados en los estantes de la biblioteca borgeana, está la llave del laberinto que guarda los mitos clásicos, con sus principios dinámicos; los lugares ocupados, perdidos y encontrados; el paisaje aprendido en tantos paseos y otras tantas, o más, lecturas; de las sensaciones, todas las que aguante la razón del cuerpo; y... Ya para siempre, la ciudad de Borges será voluntariamente lacónica en las cartas, una guía de bolsillo suficientemente ilustrada, un diálogo entre dos lanzado al aire, unos apuntes privados que saltan de sus páginas, un pensamiento lírico en cualquiera de sus géneros y un imaginario íntegro del hombre que se descubre, con sus citas, en muchas otras cosas. Porque tampoco se debe olvidar ese Buenos Aires que es:

> la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan a mi enemigo, si lo tengo, es la persona a la que desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en la que acaso entramos y que hemos olvidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos.[30]

Notas

1 Borges, Jorge Luis, *Cartas de juventud (1921-1922),* edición y estudio crítico de Carlos Meneses, Madrid, *Orígenes,* 1988, 58. El editor no especifica el día en que se compuso la carta; sí se aclara que Borges la envía desde Barcelona a las señas de Sureda, en Valldemosa.

2 *Ib.,* 60 y 63. Estas nuevas páginas, fechadas en Buenos Aires, se remiten al domicilio de Sureda en Palma de Mallorca.

3 *Ib.,* 64. También remitida desde Buenos Aires, Borges manda ahora la carta a la dirección de Sureda, en Saint Blasien. Tampoco lleva el escrito fecha concreta; sólo se menciona que fue redactado entre julio y agosto de 1921.

4 Borges, Jorge Luis, "Buenos Aires", *Cosmópolis,* Madrid, nº 34, octubre 1921. El original, firmado por "Jorge Luis Biorges" (*sic*), se incluye, junto a "Crítica del Paisaje", en la sección de la revista que responde al título de "Prosistas nuevos". El texto, que se reconocerá como abreviatura del poemario *Fervor de Buenos Aires,* habrá de modificarse sustancialmente antes de ser incluido en *Inquisiciones* (1925).

Todas las citas de este trabajo borgeano remiten a su transcripción en *Textos recobrados. 1919-1929,* Sara Luisa del Corral (ed.), Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1997, 102-104.

5 Al citar al criollo vergonzante, con su pretensión occidentalista, Borges no evita reconocerse entre ellos, lamentándose de una situación compartida: "¡Pobres criollos! En los subterráneos del alma nos brinca la españolidad,

y empero quieren convertirnos en yanquis, en yanquis falsificados, y engatusarnos con el aguachirle de la democracia y el voto...” Contemplando las casas de Buenos Aires, con “azoteas de baldosas o de cinc, huérfanas de torres excepcionales o de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas”, se recuerda a Evaristo Carriego, ya muerto, citándolo en unos versos que habrán de resultar proféticos aplicados al mismo Borges: “El ciego/ evoca memoria de las cosas/ de cuando sus ojos tenían mañanas.” En ese mismo espacio acotado de Buenos Aires se espera al nuevo Mesías porteño.

6 Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, vol. I, 1989, 9. (En adelante, O.C.).

7 Es Borges quien menciona los cambios formales, y aclara su manera de abordar la ciudad, en un prólogo añadido a *Fervor de Buenos Aires,* fechado aquél un 18 de agosto de 1969. Al borde de los setenta años, el escritor afirma ser esencialmente el *señor que ahora se resigna o corrige*: descreía (aún no da crédito) *del fracaso y del éxito,* también de *las escuelas literarias y de sus dogmas*; apreció (sigue apreciando) la confianza que en él depositaron Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes, expresando el deseo de no haberlos decepcionado; y asume que, como los jóvenes de todos los tiempos, era tímido, tenía miedo de su *íntima pobreza* y procuraba disimular esos rasgos de adolescencia con *inocentes novedades ruidosas*. Añade que quizás se propuso llegar demasiado lejos: remedar de Miguel de Unamuno ciertas fealdades que le gustaban, ser un escritor español del XVII, confundirse a un tiempo con Macedonio Fernández y *descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto*. Concluye diciendo que le importaba “cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente y hacia el sur, de quintas con verjas” (“Prólogo” a *Fervor de Buenos Aires,* O.C., I, 12).

8 “Las calles”, en *Fervor de Buenos Aires,* O.C., I, 17.

9 Borges, Jorge Luis “Prólogo” a *Luna de enfrente,* O.C., I, 59. El texto, con su reciente juicio crítico, se fecha en Buenos Aires un 25 de agosto de 1969.

10 Para confirmar particulares regionalismos, Borges cita una anécdota: quiso ser tan argentino que llegó a incurrir en *la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos,* recogiendo de entre sus páginas determinadas palabras que, pasados los años, apenas puede descifrar. La confesión avala ciertas equivocaciones juveniles de Borges, pero también amplía los límites de una broma donde se reclaman increíbles derechos de temprana incompetencia.

11 “Versos de catorce”, *Luna de enfrente,* O.C., I, 73.

12 Borges, Jorge Luis, “Prólogo” a *Cuaderno de San Martín,* O.C., I, 79. Este nuevo texto, fechado en Buenos Aires en 1969 sin especificar el resto de los datos cronológicos viene a sintonizar con sus semejantes en *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*. Coincidiendo también el año en que se redactaron sendos escritos, no ha de extrañar que todas esas páginas respondan a la necesidad de establecer nuevos juicios críticos sobre unos originales que han sufrido modificaciones y se contemplan desde una perspectiva reciente.

13 Borges sabe que no se ajusta a la realidad bonaerense la distribución desequilibrada de sus muertos: ni todos los cadáveres plebeyos de la ciudad se esconden en la Chacarita, ni se reserva sólo a los patricios un lugar en la Recoleta.

14 “Llaneza”, *Fervor de Buenos Aires,* O.C., I, 42.

15 “La noche que en el Sur lo velaron”, *Cuaderno de San Martín,* O.C., I, 89.

16 La declaración de Borges, utilizada por María Esther Vázquez (*Borges. Esplendor y derrota,* Barcelona, Tusquets Editores, 1996, 73), remite a la *Autobiografía* del escritor. A propósito de esa cita, la misma María Esther Vázquez confirmará que no todo Buenos Aires conmocionó al testigo, pero sí “[...] esa parte entrañable de Palermo o del Sur o de Almagro, con calles empedradas, casas bajas de tres patios y zaguanes profundos, rejas, parras entrevistas, un alumbrado de bombitas solitarias que oscilaban amarillentas y tristísimas en las ventosas noches de invierno. Era la ciudad pobre y criolla con la pampa al alcance de la mano la que lo enamoraba y no los barrios elegantes de casas a la francesa, rematadas de mansardas de pizarra. Lo enamoraban la mitología sensual de las orillas, pobladas por las sombras de los cuchilleros muertos; el tango oído en los conventillos; los naipes mugrientos jugados en almacenes pintados en un rosa fuerte (vaya a saber por qué), el velorio humilde de alguien desconocido; el inconfundible olor del mate; lo enamoró un Buenos Aires que pronto sería inexistente, empujado hacia el olvido por el progreso.”

17 Ya localizados todos esos rasgos por Estela Canto (*Borges a contraluz,* Madrid, Espasa Calpe, 1989, 66 y 67), será ésta quien considere, en *Fervor de Buenos Aires* y en *Luna de enfrente,* matices del laberinto borgeano: tristezas de arrabales, crepúsculos de otoño, presencia de la muerte y *ponientes desgarrados de la pampa*. Todo ese paisaje es tablero, tiene piezas, marca reglas de juego, invita a participar y obliga a seguir cifrando sobre “[...] el damero interminable que ha de tragarlo todo. Una cárcel infinita y cambiante como las olas, las formas que creemos idénticas repeticiones de otras formas, la extensión limitada de una geografía impuesta. [Borges] Tenía que querer a su ciudad: no tenía nada más. Era el mandato.”

18 Borges, Jorge Luis, “Profesión de fe literaria”, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 142-143.

19 Borges, Jorge Luis "La presencia de Buenos Aires en la poesía", en *Textos recobrados. 1919-1929,* 250. El original de este texto se publicó en *La Prensa,* Buenos Aires, 11 de julio de 1926.

20 En "La presencia de Buenos Aires en la poesía" (*Textos Recobrados. 1919-1929, op. cit.,* 250-253), Borges le reconoce a Domingo Martino una página que le otorga crédito de antepasado: el poema "Divagando" —otras composiciones del mismo autor son tachadas de irrespirables, por su olor a rancio—; aprecia un *libro aporteñado, andariego y admirable por muchos lados,* de Eduardo Wilde: *Prometeo & Cia*; siente a Evaristo Carriego entrañable porque, dejando a un lado los arquetipos, acertó a ser el poeta de los arrabales concretos: esa gracia *basta para su gloria* (menciona *Las misas herejes* como anticipo de otras referencias); a Marcelo del Mazo, amigo y editor del anterior, le valora sus prosas *doloridas y perfectas,* repletas de tipos y paisajes ciudadanos —tampoco es despreciable su manojo de poesías, dónde se incluye "Bailarines de tango"—; y de Enrique Banchs recuerda un poemario: *La urna,* con dos sonetos excelentes dedicados a Buenos Aires. A Baldomero Fernández Moreno, casi concluyendo, le otorga un lugar de privilegio semejante al ocupado por Carriego: la *Ciudad,* que viene a representar "[...] la íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía. Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incansabilidad derecha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amanzanado. Su visión no está vinculada a la tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es libro desganado, varonil, orgulloso, tal vez perfecto."

21 *Ib.,* 250.

22 Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego* (1930), O.C., I, 113.

23 En lo referente a la primera fundación de Palermo, la particular biografía de Evaristo Carriego remite a los *Anales de la Biblioteca* —una nota incluida en la página 360 del volumen cuarto—; también a las páginas de la revista *Nosotros* —número 242—. Ambos reclamos documentales, de tan diversa índole, no dejan de ser significativos: confirman la existencia de viejas crónicas, copiándose algunas de sus frases al pie de la letra; otorgan fiabilidad a las investigaciones historiográficas de Paul Groussac, reiterándole a esta figura intelectual la admiración que se merece; y comprenden esos antecedentes en un nuevo discurso de dimensiones estéticas, detectando probables semejanzas entre el *Evaristo Carriego,* de Borges y *El matadero,* de Esteban Echeverría.

24 *Evaristo Carriego,* 105.

25 *Ib.,* 106.

26 *Ib.,* 107. Considera oportuno Borges aclarar a pie de página que, como bien apreció Gibbon en su *Decline and Fall,* lo patético "casi siempre está en el detalle de las circunstancias menudas"; como él mismo enuncia, sólo "los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva." Tales anotaciones no son irrelevantes. Una, se ocupa de un término que extraña la descripción pormenorizada de la realidad en literatura; la otra, se ocupa de esa misma realidad, ya literaria, cuando aún está próxima y no se han perdido los papeles en que se registra.

27 *Evaristo Carriego,* 108-109.

28 *Ib.,* 146-147.

29 Cada uno de esos registros, y respetando el orden de frecuencias en la obra de Jorge Luis Borges, posterior a la edición de su *Evaristo Carriego,* se inclinan a favor de las citas entre el escritor y Palermo, barrio en el que se planta un símbolo porteño de amplio espectro. Perfectamente localizado y debidamente ilustrado, el barrio abandona sus rasgos localistas para sumarse a la tradición cultural de occidente, escuchándose ya en ellas el tango y la milonga, fórmulas de una epopeya dónde se guarda memoria de espacios y héroes. En la obra borgeana también están los cotos de Corrales y Balbanera *(El otro, el mismo);* de Costa Brava, Camino de las Tropas, Maldonado, Triunvirato, Retiro y Montiel *(Para seis cuerdas);* las figuras de Muraña, los hermanos Ibarra, Jacinto Chiclana, Nicanor Paredes, "El Chileno" Severino Suárez, "El Títere", Alejo Muñoz, Manuel Flores, "Ño Calandria" Servando Cardoso y hasta Moreira (estos otra vez en *El otro, el mismo* y *Para seis cuerdas*), repitiéndose, como broche de milonga comprendida en *La cifra,* el recuerdo de Muraña. Con esos materiales se configura el pensamiento lírico borgeano, tan atento aún a la pureza lírica. La ciudad entera de Buenos Aires amplía el paisaje de Borges hasta los límites de su conciencia mítica, a veces con rasgos de parodia: "Saludo a Buenos —Ayres", pieza atribuida a Rudyard Kipling, supuestamente traducida por un tal B.M., siglas éstas que enmascaran al mismo Borges, seguro, y a Marechal o Méndez, probables (en *Martín Fierro,* segunda época, año 4º, nº 39, 28 de marzo de 1927), en más ocasiones con perfiles de intensa reflexión, pero siempre relacionada con el discurrir del tiempo (*La cifra* o *Los conjurados*. El último libro incluye el espíritu de la ciudad ya sitiada en cualquier parte bajo el polvo acumulado en los estantes de la librería particular).

30 Borges, Jorge Luis "Buenos Aires", *Elogio de la sombra,* O.C., I, 1010.

Jorge Luis Borges y el destino escandinavo

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

"Para la historia universal —escribió Borges en *Antiguas literaturas germánicas*—, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda incomunicado y sin rastro, como si aconteciera en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo xii, los islandeses descubren la novela, el arte de Cervantes y de Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para el resto del mundo, como su descubrimiento de América."[1] El fragmento, sin apenas variaciones —"aislado" por "incomunicado", "pasara" por "acontecieran"—, se repitió en "Destino escandinavo", artículo publicado en *Sur* algún tiempo después[2], Borges reafirmaba el antiguo interés que había demostrado con el opúsculo *Las kenningar*, dedicado en 1933 a "una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran", pero que entonces atraía la atención del "ultraísta muerto" que aún perduraba en él y que nunca desaparecería del todo[3]. En *Antiguas literaturas germánicas* puede leerse que en los poemas anglosajones era habitual "decir el camino de la ballena y no el mar, y la serpiente de la guerra y no la lanza; análogamente, en la Edda Mayor se lee alguna vez rocío de las armas por sangre, y sala de la luna por cielo, pero tales perífrasis son raras y no entorpecen la lectura. Los escaldos, para su mal, se enamoraron de ellas y las multiplicaron y combinaron."[4] Fascinación y rechazo parecen conjugarse en la recuperación del antiguo catálogo de *kenningar* y los juicios negativos que siempre las acompañan.

No es fácil encontrar ecos de esas perífrasis en la obra de Borges, y no porque no se haya intentado. En "La viuda Ching, pirata", de *Historia universal de la infamia*, Jaime Alazraki encontró unos "livianos dragones" y creyó recordar que "en el catálogo de las *kenningar*, compilado por Borges en 1932, el dragón es la *kenning* o metáfora para la espada y la lanza". También entendió que "agua rojiza" era una variante de la *kenning* "agua de la espada", para nombrar la sangre. Esos y otros hallazgos[5] permitieron a Margrét Jónsdóttir calificar de absurdas las afirmaciones de Alazraki y concluir que quizá "no entendió la esencia de las *kenningar*, de ahí sus imprecisiones"[6], y hacer otra propuesta no mejor justificada: encontró un "subtexto islandés" en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" aduciendo que Borges y Bioy Casares dieron con la ciudad sueca de Upsala en *The Anglo-American Cyclopaedia*, que un noruego sin nombre encargó algún trabajo a Herbert Ashe, que en la posdata aparece un tal Gunnar Erfjord o que las palabras "Hlaer" y "Jangr", que enmarcan el onceno tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön*, "están obviamente de acuerdo con las normas de la lengua islandesa"[7], cuya ascendencia puede defenderse para *hrön* y algún otro vocablo. Pero las razones no son significativas o resultan discutibles: en cuanto a la identificación de la *Ursprache* de Tlön como "una recreación de las *kenningar*"[8], del relato se desprende

más bien que no hay relación alguna; las *kenningar* se componen de sustantivos, y "no hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön" (I, 435), para cuya ejemplificación Borges probablemente recordó las experiencias lingüísticas realizadas por su amigo Xul Solar (inventor del *creol* y la *panlengua*[9]), quien aparece citado en el relato.

Tampoco en los poemas es fácil detectar esa huella, salvo en los que buscan inspiración en las antiguas literaturas germánicas. Basado en la gesta de Beowulf, el rey que mata al dragón y muere emponzoñado por su veneno, "Fragmento"[10] resulta quizá, en este aspecto, el más significativo: en *tejido de hombres* (por *batalla*) y en *selva de lanzas* (por *ejército*) pueden identificarse el mecanismo de las *kenningar* y su condición metafórica[11]. Sin embargo, tanto la referencia metapoética incluida con anterioridad ("Una espada que los poetas/ igualarán al hielo y al fuego") como la aposición que aclara una de esas perífrasis ("la hermosa batalla, el tejido de hombres") muestran que Borges trataba de circunscribir el uso de las *kenningar* a un ámbito muy preciso y que había de ser explicado. La confirman otros muchos casos, pues rara vez aparecen "las rituales metáforas de la estirpe" —según reza en "A un poeta sajón"[12]— sin la explicación correspondiente: "Para cantar memorias o alabanzas/ amonedaba laboriosos nombres:/ la guerra era el encuentro de los hombres/ y también el encuentro de las lanzas", se lee en "Un sajón (449 a.D.)"[13]; "...los sajones, que al mar dieron el nombre/ *ruta de la ballena*...", escribió en "Herman Melville".[14] Su uso quedaba plenamente legitimado en "El enemigo generoso", de *El Hacedor* —"que tus manos de rey tejan terribles la *tela de la espada*" (por *muerte*); "que sean *alimento del cisne rojo*" (por *cadáver*)—, pues habla Muirchertach, rey en Dublín.[15] Con tales precauciones, la presencia de las *kenningar* difícilmente podía entrar en contradicción con la preferencia de Borges por las escasas y compartidas metáforas esenciales que resulta característica de su poesía de madurez. Si las *kenningar* aún le interesaban, era porque pertenecían a un mundo que ejercía sobre él una atracción creciente, por razones con las que el antiguo ultraísta ya nada tenía que ver.

Borges empezó a estudiar el anglosajón o inglés antiguo hacia 1955[16], poco después del derrocamiento de Juan Domingo Perón y de ser nombrado director de la Biblioteca Nacional. También por entonces se le prohibió leer y escribir a causa de la ceguera. En cuanto al escandinavo antiguo, su aprendizaje debe retrasarse hasta los años setenta. El interés por esos idiomas parece posterior, por tanto, a su interés por las literaturas que habían producido, y que él había aprovechado en función de sus propias búsquedas, estimulado por afinidades que facilitaban su acercamiento a esos mundos remotos y que determinaron incluso su preferencia por la literatura escandinava que dio sus mejores frutos en Islandia[17]. Allí encontró, como permiten comprobar los ejemplos recogidos en *Antiguas literaturas germánicas*, anécdotas que lo fascinaron y que a veces recordó con insistencia. Por la *Heimskringla* —o *Kringla* o *Kringla heimsis* (de las palabras *kringla heimsis*, "la redonda bola del mundo" con que se inicia el primer códice de la obra tal como fue recuperado)—, de Snorri Sturluson, supo del encuentro de Harold, hijo de Godwin y rey sajón de Inglaterra, con su hermano el conde Tostig, que ambicionaba el poder y había llegado hasta la isla con su aliado Harold Sigurdarson (llamado Hardrada, el Implacable), rey de Noruega:

> Veinte jinetes se allegaron a las filas del invasor; los hombres, y también los caballos, estaban revestidos de hierro. Uno de los jinetes gritó:
>
> —¿Está aquí el conde Tostig?
>
> —No niego estar aquí —dijo el conde.
>
> —Si verdaderamente eres Tostig —dijo el jinete—, vengo a decirte que tu hermano te ofrece su perdón y una tercera parte del reino.
>
> —Si acepto —dijo Tostig—, ¿qué dará el rey a Harald Hardrada?

—No se ha olvidado de él —contestó el jinete—. Le dará seis pies de tierra inglesa y, ya que es tan alto, uno más.

—Entonces —dijo Tostig— dile a tu rey que pelearemos hasta morir.

Los jinetes se fueron. Harald Hardrada preguntó, pensativo:

—¿Quién era ese caballero que habló tan bien?

El conde respondió:

—Harold Hijo de Godwin.

Antes que declinara el sol de ese día, el ejército noruego fue derrotado. Harald Hardrada pereció en la batalla y también el conde."[18]

En la *Heimskringla* encontró también este otro episodio memorable:

"En la última batalla de Olaf Tryggvason, una flecha de las ya victoriosas naves hostiles rompe en dos el arco de Einar Tamberskelver, que es el mejor arquero del rey y que está a punto de matar al jefe enemigo.

—¿Qué se ha roto? —pregunta Olaf Tryggvason, sin darse vuelta.

—Noruega, rey, entre tus manos.

La batalla se pierde y el rey muere ahogado.[19]

En 1952, en el artículo titulado "El pudor en la historia" (incluido en *Otras inquisiciones*), Borges recordó el encuentro de Harold Hijo de Godwin con Harald Hardrada y ofreció una clave para comprender la fascinación que suscitaba en él: "Hay un sabor —añadió— que nuestro tiempo (hastiado, acaso, por las torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo) no suelen percibir sin algún recelo: el elemental sabor de lo heroico."[20] Al recordar la última batalla de Olaf Tryggvason, encontró con satisfacción indudable que en la *Heimskringla* abundaban "las sentencias memorables, los buenos laconismos."[21] Probablemente sus opiniones no eran ajenas a las de William Paton Ker[22], quien le ayudó a reparar en que "algunos de los pasajes más memorables de las sagas son aquellos en que un hombre recibe una herida mortal con un dicho curioso y muere acto continuo, como Atli en la historia de Grettir."[23] Borges acababa de ofrecer, traducido "literalmente" de la *Saga de Grettir*, este pasaje:

Ocurrió un día, poco antes de la noche de San Juan, que Thorbjörn fue a caballo a Bjarg. Tenía un yelmo en la cabeza, una espada al costado y una lanza en la mano, de hoja muy ancha. Aquel día llovió. De los peones de Atli, algunos trabajaban en la siega del heno; otros se habían ido a pescar al norte, a Hornstrandir. Atli estaba en su casa, con poca gente. Thorbjörn llamó y se ocultó detrás de la casa, para que no lo vieran desde la puerta. La servidumbre oyó que llamaban y una mujer salió a abrir. Thorbjörn la vio, pero no se dejó ver, porque tenía otro propósito. La mujer volvió al aposento. Atli preguntó quién estaba fuera. Ella repuso que no había visto a nadie. Mientras así hablaban, Thorbjörn volvió a golpear con fuerza.

Entonces dijo Atli: "Alguien me busca y trae un mensaje, que ha de ser muy urgente". Abrió la puerta y miró: no había nadie. Ahora llovía con violencia y por eso Atli no salió; con una mano en el marco de la puerta, miró en torno. En ese instante saltó Thorbjörn y le hundió con las dos manos la lanza en la mitad del cuerpo...

Atli dijo, al recibir el golpe: "Ahora se usan estas hojas tan anchas". Luego cayó de boca sobre el umbral. Las mujeres salieron y lo hallaron muerto. Thorbjörn, desde su caballo, gritó que él era el matador y se volvió a su casa.[24]

También reencontró el sabor de lo heroico en la balada anglosajona de Maldon, donde los soldados de Essex, muerto su jefe, continuaron la lucha con honor y sin esperanzas contra los vikings de Olaf Tryggvason[25]. De la *Saga de Njal* reparó en la suerte de Gunnar de Hlítharendi, quien, en el momento de morir a manos de sus enemigos, descubrió bruscamente el rencor que le profesaba Hallgerd la Hermosa desde el día lejano en que recibió de él una bofetada. De la biografía de Harald Hardrada escrita por Snorri, le interesó también el momento en que el rey noruego reconoció en el acto de arrojo de un jinete desconocido que su enemigo el conde Jarl Hákon no había muerto en la batalla que acababa de ganar. El laconismo de los diálogos y de la narración constituía la mejor expresión del coraje ante el peligro y la muerte que Borges había encontrado también entre orilleros y

gauchos, y que constituía también un ingrediente del valor demostrado por los militares de su familia que habían hallado o soñado un final heroico en combate. Por otra parte, la prosa "de rigores clásicos" de las sagas, caracterizada por la sobriedad en contraste con el barroquismo de la poesía escandinava[26], era lo que se ajustaba al proceso seguido en su propia creación literaria.

Las reflexiones sobre las sagas de Islandia dieron pie a alguna valoración de especial interés: "El realismo español de la picaresca tiene siempre un propósito moral —explicaba Borges—; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac ha llamado 'la fotografía basurera'; el realismo norteamericano va de lo sentimental a lo cruel; el de las sagas corresponde a la observación imparcial. Pinta con lucidez y probidad un mundo que para nosotros es bárbaro y que era bárbaro, comparado con el de París o el de Londres y, mucho más, con el de Provenza o Italia. Este realismo admite lo sobrenatural, por la suficiente razón de que los narradores y los oyentes creían en fantasmas y magias."[27] Puede resultar extraño que el gran maestro de la literatura fantástica prestase atención a ese realismo "imparcial" de las sagas. Conviene recordar, no obstante, el proceso que había seguido desde los años treinta, y que dejó fijado sobre todo en ensayos y relatos: un largo camino en cuyos comienzos estuvieron la preferencia por las novelas de aventuras, por el rigor causal de las tramas policiales, y el desdén por la novela psicológica. Algunas observaciones muestran que las nuevas preferencias no estaban lejos de las antiguas: en *Antiguas literaturas germánicas* no sólo se refirió al estilo "breve, claro, conversacional" de las sagas, también advirtió el orden estrictamente cronológico de los relatos y la eficacia con que se lograba mostrar a los personajes en sus actos y en sus palabras, sin necesidad de incurrir en el análisis de los caracteres o en el comentario de lo narrado. "La saga fue realista —concluyó—, porque refería, o pretendía referir, hechos reales; fue minuciosa, porque la realidad también lo es; prescindió de análisis psicológicos, porque el narrador no podía conocer los pensamientos de las personas, sino sus actos y palabras."[28] Eso no impidió que las sagas se poblasen de personalidades complejas. La degeneración del género quizás empezó cuando el cristianismo lo privó de su capacidad para la observación imparcial, ajena a la valoración moral de las conductas y la consecuente oposición de virtuosos y malvados. Desde que redactó los incluidos en *Historia universal de la infamia*, Borges había evitado que sus relatos incurriesen en tales limitaciones.

En las sagas, como en la realidad, hay "coincidencias, dibujos simétricos del azar"[29], señaló también, y en ellas encontró ocasiones para confirmar y desarrollar su gusto por destinos paradójicos y a veces patéticos. Entre éstos se contó el de Layamon, el último poeta sajón, quien a principios del siglo VIII compuso los treinta mil versos irregulares del *Brut*, poema dedicado a cantar las hazañas de los britanos y en particular las de Arturo (el de la Tabla Redonda, "el rey que ha sido y será") contra pictos, noruegos y sajones. "Es curioso que para Layamon, último poeta inglés de la lengua sajona, los celtas que Arturo capitaneó sean los verdaderos ingleses, y los sajones, enemigos aborrecibles"[30], observaba Borges. Más admirable que la contestación de Harold Hijo de Godwin al conde Tostig, le pareció el hecho de que fuera un noruego quien la salvó para la posteridad: la fecha esencial y secreta de la historia verdadera no fue la que registró el encuentro del rey sajón de Inglaterra con Harald Hardrada, sino aquel día de 1225 en que lo narró Snorri Sturluson, olvidando que él pertenecía a la sangre de los vencidos[31]. De Snorri se animó a afirmar que "prefiguró, en plena Edad Media, el tipo de hombre universal del Renacimiento. Fue, de algún modo, la conciencia del Norte; la historia, la poesía, la mitología, revivieron en él. Quizá ejecutó la tarea de fijar esas viejas cosas escandinavas, porque intuyó que estaban llegando a su fin; quizá intuyó la desintegración de aquel mundo en la flaqueza y falsedad de su propia vida."[32] Aún más extraño le pareció el destino de Layamon, quien apenas conoció la tra-

dición literaria en que se insertaba y estaba condenado al olvido inmediato: "Su curioso aislamiento, su soledad, lo hacen (ahora) patético. *Nadie sabe quién es*, afirmó León Bloy; de esa ignorancia íntima no hay símbolo mejor que este hombre olvidado, que abominó con ímpetu sajón de su estirpe sajona y fue el postrer poeta sajón y no lo supo nunca."[33]

El aprovechamiento de las antiguas literaturas germánicas muestra así las inquietudes que resultan características de Borges a partir de los años cincuenta. Durante la década anterior se había mostrado atraído por violentos destinos individuales que poco a poco adquirieron una significación compleja, incluso desde una perspectiva política, en el contexto de la segunda guerra mundial y de su oposición visceral al peronismo. Así se le habían revelado el destino de Alemania y a la vez el destino sudamericano de Francisco Narciso de Laprida, el destino de lobo de Tadeo Isidoro Cruz, el destino de cuchillo y coraje de Martín Fierro. "Como los hombres, los pueblos tienen su destino —confirmaba ahora—. Tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. Estar a punto de tenerlo todo y perderlo todo es el trágico destino alemán. Más extraño y más parecido a los sueños es el destino escandinavo".[34] El interés de Borges por las antiguas literaturas germánicas, y de la escandinava en particular —la más compleja y rica, la única que vale por cuenta propia[35]—, se descubre así acorde con una trayectoria personal que por entonces parecía adquirir una dimensión elegíaca, acentuada por las referencias al sueño y al olvido que pronto poblarían sus poemas y que en ese momento impregnaban significativamente sus ensayos sobre temas diversos. Al analizar el comportamiento misterioso del emperador chino Shih Huang Ti, en "La muralla y los libros" conjeturó que "acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de algún modo se anulan", y que quizás esa idea "nos toque de por sí", para finalmente inferir "que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural."[36] Una simetría asombrosa —Kublai Kan, que erigió el palacio que había visto en un sueño; Coleridge, que soñó su poema *Kubla Kan*— le permitió entrever que un arquetipo podía estar ingresando en el mundo: "su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema."[37] En "De alguien a nadie", una reflexión sobre la magnificación hasta la nada que tiende a suceder en todos los cultos (se trate de Dios o de Shakespeare), esas dimensiones secretas tendían a desvanecerse: "Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten —concluía Borges—, quizá no hay otra cosa que formas."[38] En ese clima descubrió el destino escandinavo, el más parecido a los sueños, el más acorde con la dimensión elegíaca que adquiriría pronto su propia creación, dedicada en buena medida a ilustrar el temor o el deseo de desaparecer para siempre.

En 1960, al publicarse *El Hacedor*, parecen estar fijadas ya las relaciones de las literaturas germánicas medievales con la literatura de Borges. En prosas y poemas las referencias se hacen notorias: al crepúsculo de los dioses ("Ragnarök"), al lobo que mora en la selva sagrada y que dará muerte a la luna el día final en que infestará los mares la nave construida con las uñas de los muertos[39] ("La luna"), a Harald Sigurdarson y sus seis pies de tierra inglesa ("Mutaciones"), al sabor épico de la amenaza de muerte que Muirchertach, rey en Dublín, cumpliría en el invasor Magnus Barford en 1122 ("El enemigo generoso"[40]. En los años siguientes mantendrá su fascinación por lo épico, que da pie a la aparición de Hengest, quien luchó contra Arturo y fue el primer rey sajón de Inglaterra, en "*Hengist cyning*" (*El otro, el mismo*") y "Hengist quiere hombres (449 A.D.)" (*El oro de los tigres*), al recuerdo de la batalla de Maldon en "991 A.D." (*La moneda de hierro*), al de la victoria sajona celebrada en la balada de Brunanburgh en "Brunanburgh, 937 A.D." (*La rosa profunda*) o al de la derrota del rey noruego Olaf Tryggrason en "Einar Tambarskelver" (*La moneda de hierro*). El interés por las mitologías nórdicas se mantenía vivo, a juzgar por "Midgarthormr" (*Atlas*), evocación de esa serpiente cosmogónica que rodea la tierra[41], y por esa referencia al anillo Draupnir,

"que cada nueve noches/ engendra nueve anillos y éstos, nueve,/ y no hay un fin"[42], de "El oro de los tigres" (*El oro de los tigres*). Y quizá resultan especialmente significativos las prosas y poemas en que la referencia al mundo germánico medieval se incorpora de una manera más íntima al sentir personal del poeta, como ocurre en "El testigo" y "Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona", de *El Hacedor*. "Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán, las últimas imágenes inmediatas de los ritos paganos; el mundo será un poco más pobre cuando ese sajón haya muerto"[43], se lee en el primero de esos textos, buena muestra de la actitud elegíaca que había adoptado la obra de Borges. "Al cabo de cincuenta generaciones [...] vuelvo [...] a las ásperas y laboriosas palabras / que, con una boca hecha polvo, / usé en los días de Nortumbria y de Mercia, antes de ser Haslam o Borges"[44], se dice en el segundo. Cabe asegurar que las referencias al mundo germánico medieval (o los textos que encuentran inspiración en él) encarecen la fugacidad y otros misterios de la existencia, o tratan de satisfacer una profunda y creciente necesidad de arraigar en un pasado cada vez más remoto los lazos de la sangre, o conjugan ambas significaciones. La primera opción admite las variaciones que pueden encontrarse en "A una espada en York Minster" y los dos poemas titulados "A un poeta sajón", de *El otro el mismo*. La decisión de estudiar "la lengua de los ásperos sajones" ("Composición escrita en un ejemplar de *Beowulf*", *El otro, el mismo*), por otra parte, significaba acercarse a los antepasados que vivieron en Northumberland. La decisión de estudiar islandés antiguo también lo llevaba hasta esos orígenes, pues Nortumbria alguna vez fue tierra de vikings. Entre los poemas dedicados a Islandia —"En Islandia el alba" (*La moneda de hierro*), "Islandia" (*Historia de la noche*)—, que evocan con nostalgia un mundo perdido y a la vez celebran su memoria, ofrece especial interés "A Islandia" (*El oro de los tigres*), donde el recuerdo de Germania es también el pasado del poeta:

Islandia, te he soñado largamente
desde aquella mañana en que mi padre
le dio al niño que he sido y que no ha muerto
una versión de la *Völsunga Saga*
que ahora está descifrando mi penumbra
con la ayuda del lento diccionario.[45]

Probablemente las antiguas literaturas germánicas no fueron ajenas a algunos de los últimos relatos de Borges. El prólogo a *El informe de Brodie* se inicia con una referencia a ciertos cuentos breves y directos de Kipling, pero también recuerda la balada anglosajona de Maldon y las ulteriores sagas de Islandia. En éstas, sin duda, Borges había encontrado estímulos para desarrollar la orientación realista y directa que ahora trataba de imprimir a sus ficciones, e inspiración también para los ambientes primitivos de "La intrusa" y otros relatos; quizá también razones para proclamar que ni había sido ni era "lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido."[46] No es difícil advertir relaciones entre su interés por esas literaturas medievales y cuentos como "El espejo y la máscara", "*Undr*" y "El disco", de *El libro de arena*, con su atmósfera y sus personajes nórdicos. El aprovechamiento de esas posibilidades quizá culmina en "Ulrica", que inevitablemente remite al lector hasta la *Völsunga saga* —"la trágica historia que los alemanes echaron a perder con sus tardíos Nibelungos"[47]— y su historia de las relaciones entre Brynhild y Sigurd, que durmieron tres noches en el mismo lecho, separados por la espada Gram. Reminiscencias de ese pasado (en particular el aullido del lobo, tan presente en las antiguas literaturas germánicas) enriquecen el enigmático encuentro de Ulrica y Javier Otárola en la ciudad de York, un encuentro que —como el antiguo mundo escandinavo— es como si no hubiera sido, como si trancurriera en un sueño.

Notas

1 *Vid., Antiguas literaturas germánicas* (con la colaboración de Delia Ingenieros), México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 87. He preferido esta versión inicial a la realizada después con María Esther Vázquez (*Literaturas germánicas medievales,* 1965), pues permite comprobar que las opiniones de Borges se fijaron al empezar los años cincuenta, y apenas se modificaron después. En adelante *ALG*.

2 *Nos*. 219-220, enero-febrero de 1953, 11-13 (13).

3 *Vid*., "Las *kenningar*", en Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* Barcelona, Emecé Editores, 1989, tomo I, 368-381 (368, 380). En adelante O.C.

4 "Las *kenningar*", *loc. cit.,* 88. El texto citado se repite sin variaciones en *Literaturas germánicas medievales,* en Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración 2,* Barcelona, Emecé Editores, 942.

5 Alazraki, Jaime, *La prosa narativa de Jorge Luis Borges,* Madrid, Gredos, 1983, 425-426.

6 *Vid.,* "Borges y la literatura islandesa medieval", en *Acta poética,* 16, primavera 1995, 123-157 (133-134).

7 *Ib.,* 135.

8 *Ib.,* 135.

9 O.C.I., 435.

10 *Vid., Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 81.

11 Borges, Jorge Luis, "Fragmento", en *El otro, el mismo,* O.C., II, 82.

12 Según Karen Lynn y Nicolas Shumway ("Borges y las *Kenningar*", *Texto crítico,* año X, núm. 28, 1984, 122-130), "hay por lo menos siete kenningar aludidas o implícitas en el poema" (125).

13 *El otro, el mismo,* O.C., II, 284. Recuerda al autor de la balada de Brunanburh, que "commemora una victoria de los sajones, comandados por Aethelstan y por Edmund, sobre una coalición de daneses, de escoceses y de galenses, a principios del siglo x. Anlaf (Olaf), rey de los daneses de Irlanda, invadió el reino de Inglaterra con una escuadra de seiscientos quince veleros..." *ALG,* 39.

14 *El otro, el mismo,* O.C., II, 261.

15 *La moneda de hierro,* O.C., III, 136.

16 "El enemigo generoso", O.C., II, 229.

17 *Vid., Borges el memorioso, loc. cit.,* 109.

18 "La cultura germánica, por ejemplo, me atrae singularmente, pero es sabido que su culminación más cabal se produjo en Islandia..." *Vid.,* Borges, Jorge Luis, "Testimonio argentino. Israel", en *Sur,* 254, setiembre-octubre de 1958, 1-2 (1).

19 *ALG,* 116-117.

20 *Ib.,* 115-116.

21 "El pudor de la historia", O.C., II, 133.

22 *ALG,* 115.

23 *Epic and Romance* (1896), *English Literature Medieval* (1912).

24 *ALG,* 74.

25 *ALG,* 73-74.

26 "Se trata de un fragmento; los invasores daneses piden tributo a los sajones, éstos responden que lo pagarán con sus viejas espadas. El combate se entabla; los 'lobos de la matanza', los vikings, apremian a los sajones; el capitán sajón, herido de muerte, agradece a Dios con su último aliento todas las dichas que ha tenido en el mundo. Lo matan y uno de sus hombres, que es un anciano, dice: 'Cuanto menor sea nuestra fuerza, más animoso debe ser nuestro corazón. Aquí yace nuestro señor, hecho pedazos, el que más valía, en el polvo. Quien quiera retirarse de este juego, se lamentará para siempre. Mis años ya son muchos y me quedaré a descansar, junto a mi señor, a quien quiero tanto." *ALG,* 40-41.

27 "Destino escandinavo", *loc. cit.,* 12-13.

28 *ALG,* 72.

29 *Ib.,* 75.

30 *Ib.,* 73.

31 *Ib.,* 54.

32 "No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano. La oferta debe su virtud al concepto de patria; Snorri, por el hecho de referirla, lo supera y trasciende" ("El pudor de la historia", O.C., II, 134).

33 *ALG,* 119. En el poema "Snorri Sturluson (1179-1241)" (El otro, el mismo) lo prefirió en el momento de cobardía y deshonor que precedió a su muerte.

34 "La inocencia de Layamon", en *Sur,* 197, marzo de 1951, 18-21 (21).

35 *ALG,* 87.

36 *Ib.,* 55.

37 "La muralla y los libros", O.C., II, 12-13.

38 "El sueño de Coleridge", O.C., II, 23.

39 En *Sur,* 185, marzo de 1950, 7-9 (9).

40 La primera referencia remite a la *Voluspa* (composición inicial de la *Edda Mayor, Edda Poética* o *Saemundar Edda*), citada por Snorri Sturluson en *La alucinación de Gylfi,* primer libro de la *Edda Menor,* para refrendar su relato sobre las gigantas y los lobos de la selva de Járnvithr: "Hacia el Este mora la Anciana en el Bosque de Hierro y ahí da a luz a los hermanos de Fenrir. De todos ellos saldrá uno, que en forma de gigante alcanza a Luna. Está lleno de carne de los muertos y enrojece los asientos de los dioses con salpicaduras de sangre." (*Vid.,* Snorri Sturluson, *La alucinación de Gylfi,* prólogo y traducción de Jorge Luis Borges y María Kodama, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 35). La segunda referencia remite también a la *Voluspa*: "Este es el crepúsculo de los dioses (Ragnarökkr). Fenrir, lobo amordazado por una espada, rompe su milenaria prisión y devora a Odín. Zarpa la nave Naglfar, hecha de las uñas de los muertos. (En la *Snorra Edda* se lee: "no hay que permitir que alguien muera con las uñas sin cortar, pues quien lo permite apresura la construcción de la nave Naglfar, temida por los dioses y por los hombres".) *ALG,* 61.

41 "Otra compilación semejante lleva el nombre de *Morkinkinna* (Piel Enmohecida) e incluye biografías de [...] Magnus Berfoett, Magnus Pie Desnudo, que cayó en una celada que le tendieron cerca de Dublín." *ALG,* 111.

42 "La serpiente mundial (Midgardsorm) que, hundida en el mar, rodea, mordiéndose la cola, la tierra, lucha con Thor, que al fin le da muerte." *ALG,* 61.

43 O.C., II, 517. En *La alucinación de Gylfi* se narran los funerales de Balder: "Los dioses toman el cadáver y lo llevan al mar. En la nave de Balder hacen una pira funeraria; la nave no se mueve hasta que la mueve una mujer titánica, que llega cabalgando en un lobo y con una víbora como brida. Odín deposita en la pira un anillo mágico; cada novena noche caen de ese anillo ocho anillos iguales. Zarpa la nave; nueve noches después un hermano de Balder llega al infierno..." *ALG,* 103-104. En "Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona" puede encontrarse la referencia a "la elegía de los doce guerreros/ que rodean el túmulo de su rey" (O.C., II, 217); en "Elegía" *(La rosa profunda),* al "alto lobo, cuyas riendas/ eran sierpes, que dio al barco incendiado/ la blancura del dios hermoso y muerto" (O.C., III, 105).

44 O.C., II, 174.

45 O.C., II, 217.

46 O.C., II, 511.

47 O.C., II, 399.

48 O.C., III, 19.

Aspectos de la literatura fantástica en Borges

Mario Goloboff
Universidad de Reims. Francia

La casi totalidad de la obra borgeana es esencialmente cultural, literaria y aun lingüística. Sin embargo, algunos de sus textos revelan más claramente que otros el esfuerzo que se cumple en el trabajo artístico para ir más allá de las palabras comunes y comunicables.

La decisión fue precoz y será constante, como también lo fue el descubrimiento de esa magia perdida que no puede recuperarse sino poéticamente:

> Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño.[1]

No sorprende entonces que algunos de sus cuentos más célebres ilustren la distancia que (se supone y se sostiene) separa nuestras palabras del verbo primitivo, y que ilustren también la búsqueda obsesiva de la (¿utópica?) comunidad destruida.

Pueden abordarse algunos de los relatos contenidos en el libro *El Aleph*. El propio cuento "El Aleph", por ejemplo, y creo que paradigmáticamente, nos presenta la diferencia que media entre una literatura que pretende copiar lo que los signos dicen, y otra que se esfuerza por ir más allá de la esfera de la circulación de los signos, hacia el campo donde el significante nace y toma cuerpo, se produce.

A través de la figura del poeta Carlos Argentino Daneri (¿un Dante argentino o "su moneda"?), el primo hermano de la amada Beatriz Viterbo (¿Beatrice? ¿Verbo?), se observa la inutilidad y hasta la ridiculez de una literatura que quiere "decir" lo que los signos meramente "dicen", simplemente "expresan". Su poesía, que pretende ser un reflejo del mundo, un deformado Aleph (recuérdese que el poema fundamental de Daneri se titula "La tierra" y se propone "versificar toda la redondez del planeta"), ejemplifica esa literatura hecha de la acumulación vacua de signos y de ideas.

Tal vacío se opondría, como conjunto, a un sedimento que quizás esté en otra parte, a una reserva que la literatura no toca pero percibe, no ve, pero entrevé. Para acercarse, habría que ejercer una práctica distinta a la de Daneri: un trabajo que ya no sería sólo "literatura", representación de algo que estaría tras él, sino fundamentalmente mostración, presentación de su propia hechura.

En el relato aludido, luego de un primer momento que podría llamarse el de la corrosión de los signos, se abre otro con el descubrimiento y la visión del Aleph: a partir de la descomposición del primer sistema, se inicia una nueva situación frente al objeto mágico. Ante éste, postulado como extralingüístico, se abre el abismo que lo separa de la palabra comunicable:

> Todo lenguaje es un afabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?[2]

El Aleph brinda todas las imágenes del universo, es el universo, "el inconcebible universo"; describirlo supone penetrar en el laboratorio donde el lenguaje se genera, y descubrir allí la producción del sentido, su misterioso trabajo. Esa tarea trasciende, claro está, las posibilidades y capacidades de un narrador unipersonal, aunque convoque su esfuerzo: "Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor"[3].

La narración es, por ello, crepuscular, insegura. Un narrador protagonista, que para mayor verosimilitud se llama "Borges" y es escritor, abunda en la mención de datos y fechas y horas exactas, pero no acierta a expresarse con precisión justamente en su medio, el relato de la experiencia, donde lo acecha la desesperación ante la imposibilidad de comunicarla.

Parecido sistema de exactitudes y de dudas instauran otros cuentos. En "El Zahir", por ejemplo, también nos encontramos con un relator en primera persona, narrador protagonista, igualmente escritor, igualmente llamado "Borges", y descubrimos importantes coincidencias estructurales con el cuento "El Aleph" (aparte de otras que podríamos llamar "temáticas": igual influencia según el "Epílogo" —un relato de Wells[4]—, igual elemento amoroso, similar necrofilia, similar existencia de un objeto mágico, similar menosprecio verbal por los mediadores: Teodelina Villar en este caso; Daneri en aquél, etc.). Las coincidencias estructurales a que hago referencia serían la ausencia de obstáculos a vencer para la tenencia del objeto mágico, la apertura del camino hacia él por la muerte de una mujer querida y, quizás la más importante, la inexistencia de otros personajes que compartan la experiencia del protagonista privilegiado. Éste es el único que puede comprender la profundidad de la misma, y debe cumplir una función: "ver" y "contar"; es decir, "vivir" la experiencia y "transmitirla".

También en "El Zahir" las precisiones ("Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio a la madrugada...") [...] "El dieciséis de julio adquirí una libra esterlina..."[...] "En octubre, una amiga...") se mezclan con las vacilaciones ante sus propias capacidades de narrador desde el mismo comienzo del relato: "...no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges."[5]

Todo el relato, tanto de la situación que da origen al contacto con el Zahir, como de lo que esencialmente constituye su vivencia, es por lo demás nebuloso, como afectado de incapacidad o de olvido. En el fondo, lo que tal vez suceda, es que quiera darse a entender que esa experiencia es incomunicable, está fuera de la circulación de los signos. En todo caso, tanto en "El Zahir" como en "El Aleph", se verifica una doble situación en la que, por una parte, el yo en la función narradora percibe pero maneja y oculta datos de su certidumbre y, por otra, el yo en función de protagonista, de personaje del relato, vive la experiencia, diríamos "en bruto".

En el mismo volumen de cuentos, *El Aleph*, hay otro, escrito en primera persona, en el que el narrador-protagonista nos dice de manera expresa que se niega a "comunicar" (con esta precisa palabra) lo que ha visto: es "La escritura del Dios"[6]. Aquí el secreto no solamente se postula como irrelevable por sus propiedades peculiares, "mágicas", sino que resulta inhibido también por una decisión interna: el narrador (una función del relato, recordémoslo, cuya misión es la de contar) no nos cuenta por qué decide (y declara decidir) que no lo hará. Tzinacán, que ha descubierto finalmente, después de años de presidio y de búsqueda, la escritura secreta, resuelve guardarla para siempre consigo.

Una vez más, por encima de la anécdota diferente y del diferente planteo expresivo del relato, subyace una misma disposición del procedimiento: quien narra "ve" más allá de nuestro lenguaje, y le niega a éste la posibilidad de ser vehículo de esa visión. Primero, se trata de una imposibilidad ("Entonces ocurrió lo que no pudo olvidar ni comunicar")[7] Luego, se trata de una decisión: "Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen

casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal...[...]Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras...[...]Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres.[...]Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad."[8]

Algo semejante sucede aún en "La busca de Averroes", una investigación que no puede satisfacerse en el lenguaje, ya que ella consiste en encontrar el sentido de las voces *tragedia* y *comedia*, inexistentes para el Islam. El protagonista, como el narrador, se empeña en desmontar un laboratorio de la significación, esta vez sin ni siquiera poder contemplar su escenario: "Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes".[9]

También en "La otra muerte", cuento que es toda una duda sobre la narración misma, la posibilidad de contar, la validez de un relato, en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (una biografía no de un ser que ha vivido sino de un personaje literario, biografía donde se juega con el hecho de que "en su oscura y valerosa aventura abundan los hiatos") se muestran las dudas sobre nuestro lenguaje, y la necesidad de trascenderlo para establecer lazos más íntimos con la verdad.

Todo esto permite agrupar algunos elementos y conceptos sobre la especificidad borgeana en la construcción de lo fantástico:

a) Nos parece destacable la importancia funcional otorgada en todos estos cuentos al narrador-protagonista, con lo cual tiende a hacerse difícil en la lectura la separación entre quien "vive" la experiencia y quien la cuenta. Aunque exteriormente se presenten como el mismo sujeto, el relato, narrado en pasado, expone la vivencia de un *él* que la ha probado, por medio de un *yo* que la testimonia.

b) Así se explica entonces la coexistencia señalada entre una actitud extrema y una repetida imposibilidad de comunicar.

c) Observamos que, por lo general, esa imposibilidad de comunicar se refiere a un descubrimiento al que dio acceso el lenguaje o que una búsqueda de (o por) el lenguaje facilitó. (En algún caso, se trata asimismo de un descubrimiento al que dio acceso la literatura).

d) Tales experiencias no solamente trascienden la esfera de competencia común del lenguaje, sino que permiten la visión de centros que son, en sí mismos, laboratorios, fábricas de lenguaje (o de sistemas semióticos que pueden asimilársele). Todo ello, dejando de lado el hecho de que su origen y también su conformación suelen ser lingüísticos o literarios (piénsese en "El inmortal", en "El Aleph" o en "La Rueda...").

e) Esa fábrica es inefable. O sea que, además de estar fuera de nuestra racionalidad, se halla, y muy especialmente, fuera de nuestra capacidad de expresión:

> Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivalen a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo[10].

f) Una última comprobación, tal vez la más interesante para nuestro objeto, es la que el protagonista, en todos los casos, accede, conquista (aunque sea por poco tiempo, aunque sea a costa de su lucidez o de su vida) ese territorio secreto. Aparte de los ya citados relatos, esta afirmación puede verificarse en textos posteriores "Undr", "El espejo y la máscara", "La rosa de Paracelso", "El milagro perdido". En todos los casos, nosotros, lectores, gozamos en el relato de las sensaciones producidas en el narrador por la experiencia vivida, pero no vemos, como él, la experiencia misma.

Estamos, pues, en presencia de una estrategia narrativa que (entre otras cosas) fundaría la ficción en esa postergación, en esa siempre reconducida promesa, en esa expectativa sin resultado. Expectativas, reconducciones, postergaciones y, finalmente, frustraciones, basadas, claro está, en la recordada imposibilidad del lenguaje para transmitir "lo inefable".

El lenguaje, empero, nos permite leer narraciones fantásticas, es decir, productos de una fantasía lingüística donde se postulan verbalmente ante nosotros aparatos traslingüísticos cuyo desentrañamiento —imposible— es el nudo anecdótico del cuento. Claro, en este sentido, aunque estructuralmente algo distinto a los anteriores, es el mencionado relato "El espejo y la máscara" (que retoma la idea de "La parábola del palacio" de *El Hacedor*), donde nadie se anima a pronunciar en "voz alta" la línea de que consta el mágico poema que cuesta la vida al poeta.

El poder de tales ficciones radicaría en esa tan inquietante y promisoria (y siempre demorada y negada) presencia, y en la capacidad de conducir convincentemente al lector hasta el límite que su competencia y su experiencia lingüísticas permiten. En ese transcurso, el engaño, el artificio, queda a la vista.

Pero hay algo más profundo que se revela, y ello es que sólo en la producción y en la lectura de un texto concreto se dice (y se lee) lo indecible: "...para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito".[11]

Hecha, naturalmente, de palabra comunicable, producida a través del lenguaje, la literatura borgeana nos llega entonces como algo más que lenguaje, palabra común. En su marcha hasta el umbral de lo inexpresable, su ficción explora la reserva significante (que no está fuera de la palabra, ni detrás de ella, sino en el trabajo con ella).

En los elementos internos, constructivos, el narrador pone de manifiesto las deficiencias del código del que se sirve, y engendra hacia el mismo una desconfianza fundamental. Es normal entonces que se piense que hay que salir, escapar de él, para hallar la verdad. Pero esta ilusión es ingenua, y el entramado de los relatos la desbarata: "la productividad ocultada" no se revela en el reverso de la moneda, ni detrás de ella, sino en la actividad y en las transformaciones que su prometedora presencia impone: "El dinero es abstracto, repetí, el dinero es siempre futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos.[...] una moneda simboliza nuestro libre albedrío"[12]

El optimismo expresado en la cita es, sin duda, irónico. Sobre todo cuando tan ligero "fetichismo de la moneda" sucede al criticado fetichismo de la moda y de la belleza de Teodelina Villar. Pero lo es mucho más el hecho de que, en una sociedad donde lo imaginario se restringe cada vez más al reducto económico, como metáfora de sus limitaciones y alcances, sea el símbolo de la economía mercantil el que abra el campo de lo imaginario, de la libertad.

Borges querría rechazar los avances del "Moloch industrial" sobre el universo espiritual. Pero no quiere hacerlo ocultando el peligro, sino nombrándolo. John Ruskin, William Morris, el admirado Carlyle, dieron sobradas pruebas de alarma ante el surgimiento de la máquina, y preconizaron la necesidad de recuperar el desinterés estético frente al capitalismo "sin alma", creciente e invasor. Pero contra el célebre entusiasmo de Adam Smith ("La industria suministra los materiales que el ahorro acumula"), Borges resiste con una apelación exorbitante y por eso mismo desvanecedora. La caótica multiplicación de los objetos de su realidad (llámense libros, imágenes de un espejo, memoria implacable) demuestra por presencia, por invocación, a qué conduce: a la reproducción abominable, al vaciadero de basuras de la cabeza de Funes.

Usufructuario y a la vez prisionero de su posesión, el protagonista de "El Zahir" (como el de "El milagro perdido", a quien el mendigo exige las piedras azules diciéndole que tiene muchas "monedas") sentirá que en la pieza de metal (o de piedra) se concentra toda la riqueza. Como en la palabra, también aquí está ella representada, ausentada, reemplazada. Y sin embargo, también como en el lenguaje, eso es lo único que se tiene, su caudal no está en otra parte sino en la misma, siempre repetida, siempre disminuida presencia, siempre empobrecida dádiva: "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos."[13]

En "La rosa de Paracelso", al retirarse su impaciente alumno, Paracelso recupera la rosa mediante la combinación cabalística de palabras. La caverna mental de "La escritura del Dios", donde se separa con un mundo divisorio al lenguaje corriente del mágico representado por el jaguar es, no obstante, una cárcel.

En el tigre está escrito el oro que se persigue. La "moneda de hierro", la "pobre limosna", da acceso a ese oro, "es" (aún en su imperfección) ese oro. La literatura borgeana, una pulsión para revelarlo, quiere recuperar la magia original, la presencia perdida y empobrecida por la comunicación: "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud."[14]

La moneda de Borges no es, pues, la corriente. Con una torpe paráfrasis de conocidos textos, diría que ella es más valor de uso que de cambio, objeto que satisface en su propio consumo la apetencia social, ya que el tesoro a representar es el que gastamos en la lectura.

> En la figura que se llama oximoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas de un sol negro[15].

Una tan académica definición de la figura de la "contradicción aparente" en el cuerpo de un relato, y justamente en el de "El Zahir", nos hace pensar quizás "la moneda", el Zahir, no contradiga más que aparentemente el oro del cuento. El oro, en efecto, ocupa algunas líneas de un "relato fantástico" esbozado en el interior de "El Zahir". Juzgado por el narrador como una "fruslería", ha sido escrito para distraerse de la obsesiva moneda.

Para el caso ¿es necesario, además, recordar que si Tzinacán está preso es porque ha sabido callar el lugar del tesoro?

Notas

1 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", *Prosa y poesía en Almafuerte,* en *Prólogos,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, 11.
2 Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *El Aleph, Obras completas,* Buenos Aires, Emecé, 1974, 624.
3 *Ib.,* 624.
4 Borges, Jorge Luis, "Epílogo", en *El Aleph,* 629.
5 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph,* 589.
6 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", en *El Aleph,* 596-599.
7 *Ib.,* 598.
8 *Ib.,* 599.
9 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", en *El Aleph,* 588.
10 Borges, Jorge Luis, "La escritura del Dios", *loc. cit.,* 598.
11 Borges, Jorge Luis, "La busca de Averroes", *loc. cit.,* 588.
12 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", en *El Aleph, loc. cit.,* 591.
13 Borges, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph, loc. cit.,* 544.
14 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", en *La rosa profunda, Obras completas,* ed. cit., 10.
15 Borges, Jorge Luis, "El Zahir", *loc. cit.* 590.

Malevos, maleantes y detectives: los juegos con la ley en Borges

Sonia Mattalía
Universitat de València

> En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la Rue Morgue*, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, un investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes...[1]

Estas afirmaciones de Borges en el prólogo a la edición de *La piedra lunar* de Wilkie Collins editada por él en 1946, señalan un proceso de larga reflexión sobre un género, el policial, a cuyo cultivo Borges permaneció fiel a lo largo de toda su producción.

Como ha mostrado Rivera[2], el policial fue uno de los géneros marginales a los por él denominada 'generación arquetipista del 40' en Argentina, en la que incluye a Bioy Casares, Pérez Zelaschi, Anderson Imbert y varios más, prestó extrema atención, en un proceso peculiar que unió, en un mismo arco, la lectura intensa de la novela policial inglesa, el interés por los arquetipos jungianos, los estudios sobre el pensamiento mágico puestos en marcha por el Frazer de *La rama dorada* o el Levy Brulh de los estudios sobre *La pensée sauvage* y que colaboró en la construcción de un modelo narrativo que, partiendo de las teorías apuntadas, se consolidó en el cultivo de lo que se ha dado en llamar el cuento fantástico. Este cruce de lecturas e intereses encontrará en el joven Borges a su teorizador más sistemático y agudo; como muestra su ensayo sobre "El arte narrativo y la magia", incluido en *Discusión* de 1932, al que nos hemos referido en otro trabajo[3], en el que Borges reivindicaba para el ejercicio "honesto" de la narrativa "la primitiva claridad de la magia". El principio de funcionamiento mágico, según Borges en este ensayo, exasperaba el principio de causalidad, base de la construcción narrativa, pero distanciándolo del empobrecedor método del realismo decimonónico. La puesta en contacto de hechos disímiles, remotos en el tiempo y en el espacio, ejercitado por la magia homeopática o la imitativa estudiada intensamente por Frazer, se le aparece a Borges no como una "contradicción de la causalidad", sino como "pesadilla de lo causal".

Cuando en 1935 Borges publica *Historia Universal de la Infamia*, el modelo del policial se une, en una interesante finta, a una doble crítica: por una parte, a la revisión de la propuesta vanguardista de disolución del "epos" tradicional y de sus procedimientos, que Borges denunciará, en el prólogo de este su primer volumen de relatos, como abusos; y por otra, la crítica del modelo referencialista del realismo decimonónico, estructurando así lo que será el basamento de su poética narrativa: el ejercicio de la ironía y de la parodia.

No me propongo revisar la fidelidad de Borges al modelo del policial ajedrecístico, que él ensalzará en Poe, Collins, Chesterton, Conan Doyle, sino leer en algunos textos

borgianos, que giran alrededor del tema del delito, la relación que demarcan con la ley, que distinguiré en dos apartados, con dos acepciones de la palabra ley: la perversión del género producida por la refutación de la ley de coherencia textual y la perversión de la Ley, entendida como fundamento de legitimidad social, concentrándome fundamentalmente en la construcción del malevo, el maleante y el detective.

I El género y la ley

a) En 1935, Borges presenta *Historia universal de la infamia* como un conjunto de "ejercicios de prosa narrativa", que son cuestionados por el autor ya desde su mismo prólogo, a través del método que caracterizará a la autorreflexiva escritura borgiana: mostrando sus fuentes, los modelos que la han inspirado, y los procedimientos técnicos de los que se ha servido para construir sus ficciones, así advierte en el prólogo: "Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Este propósito visual rige también el cuento "Hombre de la esquina rosada") No son, no tratan de ser, psicológicos."[4]

Me interesa puntuar el particular argumento que hace Borges en este primerizo prólogo de su remisión a las fuentes literarias. Comento el uso del verbo "derivar": Como bien se sabe tal vocablo, en su sentido lingüístico-técnico, apunta a la formación de nuevas palabras partiendo de una raíz madre, y en este sentido el apunte de Borges señala el cruce de ascendientes entre la literatura inglesa —lecturas intensas de Stevenson y Chesteron desde la infancia y que Borges reiterará en su producción y entrevistas futuras—; la biografía del poeta Evaristo Carriego (1930) del propio Borges, en la cual daba su primer paso en la construcción del mito del suburbio —de "las orillas" de la ciudad[5]— como internalización y punto de sutura entre la literatura pampeana y la literatura urbana, de la cual saldrá la invención del 'orillero', el malevo; y, además, los primeros films de Von Sternberg, "Underworld" ("La ley del hampa" (1927) y "Los muelles de Nueva York" (1928), que sentaron las bases modélicas del cine policial, transfiriendo y adaptando la herencia del expresionismo fílmico alemán a las necesidades de la máquina hollywoodense, comentados con gran admiración por Borges unos años antes.[6]

Pero "derivar", alude también, en un sentido tomado de la náutica, a la indicación de un navegar sin rumbo fijo, matiza la relación con las fuentes citadas, ya que Borges en sus relatos trastocará sus matrices derivándolas hacia otros problemas no previstos en sus supuestos modelos.

De hecho, estos relatos, fraguados para las novedosas páginas del periódico *Crítica* que respondía a las necesidades de la prensa de impacto y significó un novedoso cambio del periodismo en Argentina, extraen sus materiales de diversos márgenes: la novela de aventuras, el género policial y las minuciosas referencias bibliográficas de cada relato con la que concluye el volumen; además, de la cultura de masas: el cine de gangsters y la avalancha de la prensa de sucesos criminales que devoraba el público urbano. Como consigna Sarlo: "La literatura de Borges y el periodismo de *Crítica* eran lo más nuevo que podía leerse en Buenos Aires. El diario de masas y el escritor vanguardista tenían en común algo más que el gusto por las historias de bandidos y estafadores: compartían el desprejuicio.[...] Ambos, los vanguardistas porteños y el diario de masas, tenían el desparpajo de quienes llegan para dar vuelta las relaciones simbólicas establecidas por el periodismo 'serio' o por la

literatura modernista. El encuentro de Borges con *Crítica* no es, entonces, producto de una casualidad, sino de dos talentos muy diferentes: la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de *Crítica*, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos cruces de discursos y mezclando las operaciones más complicadas de la la literatura 'alta' con los géneros llamados "menores".[7]

Estas biografías imaginarias, que siguen la estela de Schwob, cruzan historias de héroes infames, construidos literariamente con el fervor de la novela de aventuras y del policial y la ferocidad de los criminales del periódico sensacionalista, con la intencionalidad de derogar un par tópico: el de Historia y el de Universalidad.

No abundaré en la refutación del concepto de Historia que Borges demolerá de manera continua en textos posteriores, denunciándolo como construcción reglada por el verosímil narrativo realista, sólo me detengo en la "lateralidad"[8] frente al concepto de 'universalidad': además de la exposición de una Historia que se presenta como la adición de biografías individuales de infames imaginarios, con lo que se pone en solfa la idea de socialidad totalizadora de la Historia que, en su sentido tradicional, funciona como abstracción de lo biográfico individual, la universalidad de esta Historia aparece como un conjunto de fragmentos culturales, de tradiciones diversas, que permite una coexistencia de espacios y tiempos culturales plasmados en estas biografías: una universalidad fraguada, entonces, desde la convivencia de un traficante de negros, un gangster de Nueva York, una pirata china, un maestro de ceremonias japonés, un tintorero árabe y, finalmente, un malevo porteño. Pero esta supuesta armónica convivencia de la infamia universal es expuesta desde la más desenfadada heterogeneidad; sólo como ejemplo, el origen de un traficante de negros se cifra en la remota "variación de un filántropo", el Padre las Casas, quien "tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al Emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas", de lo cual deriva

> "infinitos hechos: los 'blues' de Handy, el éxito logrado en París por el pintor D. Oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo linchar en la decimotercera edición del diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus Pardos y Morenos en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó a Martín Fierro, la deplorable rumba El Manisero [...] la habanera madre del tango, el candombe. Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell."[9]

Este desjerarquizador listado de efectos tiene como objetivo la conmoción de la ley de coherencia textual narrativa que se obtiene por la enumeración articulada de hechos, objetos o imágenes, unida por la regla asociativa que privilegia lo mismo, es decir, lo semejante y mantiene una lógica discursiva asentada en el 'factor común' de lo enumerado, que aquí es subvertida por la profusión de hechos históricos, objetos, discursos disímiles puestos en contacto. El procedimiento no sólo apunta a la parodia del causalismo realista por proliferación; sino que, al tiempo, provee de un origen 'histórico' prestigioso al imaginario héroe infame, cuya posibilidad de existencia se cifra en aquella "causa remota". Así, un resto inquietante aparece en esta ida y vuelta de la ley de coherencia: la pregunta que salta después de esta presentación sería ¿es, acaso, imposible romper la ley de coherencia causalista? ¿Puede la cadena significante construirse derogando su implacable linealidad?

Estas preguntas, creo, apuntan al problema del origen: todo origen, parece señalar este comienzo de "El atroz redentor Lazarus Morell", no es otra cosa que un corte arbitrario producido en un paradigma significante; corte que sólo puede expresarse en la linealidad,

y ya sea que se elija el procedimiento de encadenamiento de lo semejante al modo realista, o la sorprendente enumeración dispar vanguardista, la cadena que surge produce el mismo efecto: enumerar es federar significantes que, por el sólo hecho de su puesta en contacto, encuentran su 'factor común' asociativo.

Calabrese, refiriéndose al borramiento de las fronteras de la novela histórica que Borges produce en relatos como "El jardín de los senderos que se bifurcan", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "Tema del traidor y del héroe", señala que "el efecto de lectura es de una corrosiva ironía; al negativizar procesos de certidumbre que el lector espera, la escritura se convierte en matriz de una productividad liberada."[10]

De esta 'productividad' surge una teoría de la lectura como asociación libre —aunque disciplinadora— que Borges postula en la conclusión de su primer prólogo de *Historia Universal de la Infamia*: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual."[11] Creo que de este postulado sobre la lectura encuentra su ejemplo más perfilado en las tribulaciones de Funes, el memorioso, cuya imposibilidad de olvidar le impide ejercer el corte arbitrario y lo hace incapaz de seleccionar, extraer, jerarquizar de la masa vivencial y significante, fragmentos jerarquizados que permitan construir un sentido; o sea es incapaz de leer-cortar, interpretar, abstraer.

Así, regresando al "derivar" primero observo que la construcción del origen es el nódulo central de la escritura borgeana, y hay que incluir en él el problema de las 'fuentes' a las que su escritura remite permanentemente: señalar una fuente implica en Borges marcar un origen firme y, al tiempo, una deriva que lo conmueve y refuta.

b) Otra postulación originaria: en la composición de las biografías imaginarias de su *Historia Universal* la adición heterogénea de biografías aparece desjerarquizada, decía, poniendo en contacto una universalidad de infamias. Sin embargo, hay en este conjunto un texto claramente marcado, obviamente me refiero a "Hombre de la esquina rosada".

Ya señalé que la crítica ha enfatizado en este relato el primer hito narrativo de ese proceso de construcción de una mitología urbana que desplaza las características de la gauchesca hacia la geografía urbana y permite suturar en el mito de las orillas —el suburbio y su personaje arquetipizado, el malevo— la herencia de la operación literaria de la gauchesca, en lo que Sarlo denominó "criollismo urbano de vanguardia"[12]. Pero quiero abundar en otras marcas: este relato salta fuera del conjunto por una serie de diferencias en cuanto al contexto que la propia *Historia* proclama.

En primer lugar, es el único relato que no posee una fuente explícita en el listado final que acompaña a los relatos; como si no poseyera un antecedente, un origen firme del cual se derivase; a no ser, que señalemos la alusión a la biografía de Carriego que Borges incluye en el prólogo, escrita por él mismo. Con lo cual, este texto se postula como originario —y así ha funcionado en las interpretaciones de la escritura posterior de Borges—.

En segundo lugar, es el único relato de la serie en el que se produce un salto del punto de vista y la voz narrativa. El conjunto de las biografías es narrado por una voz, personalizada y distante, que juega un papel de mediador entre las fuentes originales y la deriva narrativa, al tiempo que mantiene una peculiar relación con la legalidad social, a la que aludiré luego. En "Hombre de la esquina rosada" el narrador es el propio personaje, y el efecto de ficción oral surge, no sólo por su entonación arrabalera y plena de modismos del hampa porteña, sino por la coincidencia del receptor interno del relato, el que escucha la confesión del asesino verdadero de Francisco Real, el Corralero, y el nombre del que firma como autor: "Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucesita, que se apagó en seguida. Le juro que me apuré a llegar, cuando

me di cuenta. Entonces, Borges, volvía a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre."[13]

Tres cambios de lugares en la historia y en el discurso: el del malevo cobarde (Rosendo Suárez) relevado en el duelo por el valiente que mata al Corralero para cumplir con la ley de la bravura; y el del narrador distante convertido ahora en un narrador viejo, en un cuentero protagonista; y el del sujeto de la escritura integrado aquí en la historia como receptor del relato.

Qué sentido tiene en el conjunto de esta *Historia Universal de la Infamia* la emergencia del nombre del autor, convertido aquí en receptor interno y en personaje: obviamente, el recurso es producir un efecto testimonial, la historia es contada por quien la vivió a su transcriptor; con lo cual la fuente letrada (los libros prestigiosos de los que derivan las otras biografías) es relevada por la oral, de esa fuente marginal del habla se autoriza la deriva de literatura, fuente que Borges eludirá en sus textos narrativos posteriores sobre el malevaje; pero también el refuerzo de una marca de origen: el autor es depositario de esa tradición oral, convertida en literatura. Si *Historia Universal de la Infamia* propone una refutación paródica de la Historia y de la Universalidad al derivar hacia la construcción de nuevos y heterodoxos archivos y hacia las fronteras genéricas, jugando con la mezcla, el cruce, y la heterogeneidad de los materiales, "Hombre de la esquina rosada" es postulado como origen, como texto fundacional, no solamente de una mitología del suburbio, cuyo cultor primero es nuestro autor, sino de una específica relación con el legado cultural que aparece metaforizado en una dualidad: la letra (ley) y la voz (el límite de la ley).

II La per-versión de la Ley

En un prolijo prólogo a una antología de cuentos policiales publicado en Madrid en 1960 y que no puedo reprimirme en considerar, el antologista —que no es Borges, aunque podría servir de doble de algunos de los informantes de don Isidro Parodi— hace una defensa muy intensa del género y ensalza, además de las nobles de distraer, ejercitar la mente o el ingenio, su efecto moral positivo en un aleccionador apartado titulado: "¿Es recomendable la novela policial? La moral."[14] En él se afirma que, a diferencia de la novela psicológica que se concentra en presentar a héroes anormales con los que el lector puede identificarse asumiendo sus patologías, el policial no incurre jamás en tales efectos; por el contrario "suma al lector a la empresa de descubrir y entregar a la justicia al autor de un delito misterioso, mediante el empleo de la técnica y el método propio de la investigación científica" y, aunque reconoce que su objetivo fundamental no es proponer un ejercicio moralizante, "no se da en él propicia ocasión para contribuir con sus argumentos y descripciones a la corrupción de las costumbres", sin embargo, señala el autor, "siempre responde a un sentimiento moral y humano: el triunfo de la verdad, el bien y la justicia, logrado merced a actos que muchas veces exigen actitudes rayanas en el heroísmo con riesgo de perder la vida y siempre el ejercicio de la inteligencia y la lógica en alto grado." Considerada como una épica colectiva y metódica de nuestra edad organizada, concluye que "Exactamente en la misma línea del libro de caballerías, la novela o la película policíaca, nos ofrecen el caso de la protección del bueno desvalido contra el malvado poderoso". En el caso de posible desviaciones provocadas en estructuras notoriamente minoradas, el autor se permite soñar con un futuro en el que podrán controlarse los efectos nocivos y fabula: "Notorio es que la lectura de los libros románticos son perjudiciales a los románticos; las

novelas introspectivas, dramáticas y psicológicas causan graves perturbaciones psíquicas en los jóvenes entre 10 y 16 años, en que la mujer sufre casi siempre ciertos complejos de inferioridad, etc. Por ello no es arriesgado pronosticar que llegará un día en el que toda persona culta e inteligente, previo análisis necesario, poseerá y llevará consigo su ficha caracteriológica de lector, como llevan hoy las personas, en los países más desarrollados, la ficha analítica de su sangre [...]" y propone una novedosa profesión futura que recomiendo a filólogos o filósofos:

> a los dependientes de librería, como los dependientes de farmacia, por razones de no inferior peso, se le exigirá el título de licenciado en Filosofía y Letras. Los libreros realizarán de esta suerte una benemérita función de profilaxis social, sustituyendo para bien del lector el libro que erróneamente se solicita por el que debió solicitar, el que puede infligir un daño por el que ha de reportar un bien, ayudando así a los lectores a ser más felices, más sabios y mejores.

Contra las citadas previsiones, *Historia Universal de la infamia* se construye sobre la perversión de la ley social de castigo al criminal y se desmarca del concepto ejemplarizante, tan bien reseñada y soñada por este antologizador.

Refutaciones borgenas: el gángster, el pirata, el ladrón, el maleante, el compadre, jamás culminan en estas infames biografías su carrera con la prisión y cumpliendo con la ley del estado, aunque sean arrestados y perseguidos más de una vez. Es más, lo que estos textos señalan, en la oscilante mirada del narrador —distante pero fascinado con su infames heroicos— es la existencia de una legalidad diferente, propia del delincuente, pero igualmente honorable, incluso mejor formulada que la ley oficial, como se consigna en la biografía de "La viuda Ching, pirata": "El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial."[15]

Por ello, estos héroes no tienen un castigo final ejemplificador. Su castigo es, y no en todos los casos, la muerte; una muerte imprevista o anodina, violenta pero coherente con su código de honor y con su propia vida. Leamos, como ejemplo, el final del "Proveedor de iniquidades Monk Eastman", distinguido por su valor en la guerra del 14: "Sabemos varios rasgos de su campaña. Sabemos que desaprobó la captura de prisioneros y que una vez (con la sola culata del fusil) impidió esa práctica deplorable. Sabemos que logró evadirse del hospital para volver a las trincheras. Sabemos que se distinguió en los combates cerca de Montfaucon. Sabemos que después opinó que muchos bailecitos del Bowery eran más bravos que la guerra europea. El veinticinco de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconocedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad."[16]

Pero en "Hombre de la esquina rosada" se produce una variación importante. La oposición de este relato frente a los otros ya había sido anunciada en el de Monk Eastman, el gangster neoyorkino, en el cual el narrador oponía, en línea martiana, la historia del malevaje porteño a la de los hombres de la 'otra América', depositaria de "la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras y de su ineptitud gigantesca" cuando señala: "Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos; hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración total de ese duelo tan limpio. Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de

Nueva York es más vertiginosa y más torpe."[17]

El relato del malevo borgiano aparece como una expansión de esta oposición, llevada hasta sus últimas consecuencias en lo que al castigo se refiere: el criminal ni siquiera es divisado por la policía; y no sólo mata a un hombre para mantener la ley moral del coraje sino que tal acto convierte al criminal en un heredero y defensor de una legalidad prestigiosa, extraída evidentemente de la práctica caballerosa del duelo por afrenta a la honra. Más aún: es premiado por el amor de la Lujanera. No muere en su ley sino que, como se dice, vive para contarla y tranferirla (a Borges).

Pero veamos en qué ha quedado otra figura fundamental del género policial: el detective, representante no sólo de la legalidad social, sino de la ley de la lógica y la razón. Lejos de la ecuanimidad del brillante padre Brown, el narrador de estos relatos no funciona como un detective develador de enigmas, sino como un cronista, un investigador historicista, avisado, que recopila datos dispersos, con evidente fruición erudita y admiración por la transgresión. Un narrador concentrado en exaltar la grandeza de sus héroes, cuya mácula de 'infamia' se vacía así del contenido moral para retrotraerse al de aquel que, por defectos de la historia oficial, no ha alcanzado una fama prestigiada por la ley. En el caso del malevo, ni siquiera tiene este rango, no sólo no investiga, sino que el resultado del enigma le es revelado por el propio delincuente: el lugar del detective es borrado y reemplazado por el del testigo que se hace cargo de la escucha de un relato criminal.

Esta inversión de la figura del detective alcanzará su completitud paródica en la figura de D. Isidro Parodi, en las fabulaciones fraguadas por Borges y Bioy Casares en 1942.

El investigador, surge en los *Seis enigmas...*, como suma de las cualidades de Fierro y del malevo: ironía, sobriedad, cotidianeidad y humor criollos, unidas a la perspicacia del narrador de las biografías. Una especie de cruce entre gaucho matrero y compadre que, entre mate y mate, escucha diferentes versiones, las interpreta, descubre al autor de un crimen y develа un enigma. En el paroxismo paródico que ejercita el binomio Borges-Bioy, la encarnación de la verdad y la voz de la Ley es emitida por un preso condenado injustamente. El lugar del investigador se localiza en el de un oyente e interpretador absoluto; su inmovilidad espacial —impuesta por la celda— y su uso de la la lógica interpretativa en un tiempo también alargado se funda en un aserto: todo está en el lenguaje, basta escuchar diferentes versiones para, cotejándolas, imaginar una verdad que es aceptada como absoluta.

Pero la develación del enigma y el imperio de la verdad desconoce, niega, los efectos normativizados por la ley social. D. Isidro se niega y, con buenas razones, a denunciar a sus criminales; así, en el cierre del sexto enigma y final de la serie, "La prolongada busca de Tai An", se concluye:

> —Esta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades" —confiesa Fang She, el criminal, y recibe esta respuesta del investigador:
>
> —Por mí puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno lo arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba usted una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse.
>
> —Yo también lo creo, señor Parodi —dijo pausadamente Fang She— Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia."[18]

Así, poniendo en cuestión la obligación o capacidad del Estado para proveer una ley protectora y juzgar un delito que tiene que ver con el individuo y su ética particular, la ironización y parodia del relato policial, ejercida por Borges en esta primera época, se

revela entonces no solamente como un revoltoso alegato contra los límites de la ley del género, sino como refutación de la legalidad social reglada por el Estado: la parodia une y licúa la estrategia fija del policial clásico con las políticas de representación de la ley estatal que, en el contexto de 1942, se recupera como denuncia del estado fascista, a su vez representación paroxística del Estado.

Notas

1 Prólogo a *La piedra lunar de Wilkie Collins,* 1946. Editado en Borges, J.L., *Prólogos con un prólogo de prólogos,* Madrid, Alianza Editorial, 1998.

2 Vid., Rivera, Jorge B., "La generación arquetipista del 40" en Lafforgue, J. (Comp.), *Nueva novela latinoamericana II,* Buenos Aires, Paidós, 1975.

3 Vid., Mattalía, Sonia, "Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela" en *Borges: entre la tradición y la vanguardia,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.

4 Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a *Historia Universal de la Infamia* (1935) en *Obras completas,* Buenos Aires, Ultramar, 1977, 289. Las citas se realizarán por esta edición con la abreviatura O.C., salvo indicación expresa, y a la que seguirá el número de página.

5 Vid., Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas,* especialmente cap. III: "La libertad de los orilleros", Buenos Aires, Ariel, 1995, 51 y ss.

6 Vid. Borges, Jorge Luis, "Films", *Discusión,* 1932.

7 Sarlo, Beatriz, *op. cit.,* 116-117.

8 Este concepto es trabajado por Silvia Molloy como un posicionamiento de Borges frente a la centralidad discursiva de lo occidental. Vid., Molloy, S., *Las letras de Borges,* Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

9 O.C., 295.

10 Calabrese, Elisa, "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual", en Calabrese, E. (ed.), *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina,* Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, 1994, 63.

11 "Historia universal de la infamia", en O.C., 289.

12 Vid., Sarlo, Beatriz, "Borges y el criollismo urbano de vanguardia", en *Punto de vista*.

13 O.C., 334.

14 Lasso de la Vega, Javier, "Prólogo" a *Antología de cuento policiales,* Madrid, Labor, 1960.

15 O.C., 307.

16 *Ib.,* 315.

17 *Ib.,* 311.

18 Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, *Seis enigmas para don Isidro Parodi,* en *Obras completas en colaboración,* Madrid, Alianza-Emecé, 1981, 133.

Borges, Bioy y el género policial

Rosa Pellicer
Universidad de Zaragoza

Si repasamos los estudios y las antologías de narrativa hispanoamericana comprobaremos que los relatos policiales prácticamente no son considerados como un género independiente que requiera alguna atención. Luis Leal afirma que el cuento policial ha tenido pocos cultivadores en Hispanoamérica y son escasos los que han logrado conferirle categoría literaria. En cambio en 1964 Donald A.Yates reivindicaba el relato policial en el prólogo a su antología y, antes de hacer una breve historia, afirmaba que entre los narradores hispanoamericanos "hay suficiente ingenio, originalidad y calidad literaria" como para formar parte de "las formas universales del género policial", frente al extendido lugar común de que este tipo de narrativa es mera imitación de los modelos europeos y norteamericanos.[1] Por su parte Borges pretenderá que "todas las grandes novelas del siglo XX son novelas policiales", juicio a todas luces exagerado, pero que indica muy bien una tendencia singular, que en los últimos tiempos está marcando parte de la narrativa hispanoamericana reciente. Los estudiosos del género señalan que la narrativa policial abarca un amplio espectro que recorre los dos extremos de lo culto y lo popular. Entre el "relato policial metafísico" de Borges, las obras de Dürrenmat, un Robbe-Grillet o un Michel Butor, y los seriales policiacos de consumo masivo, se extiende una extensa producción literaria cuyo enorme alcance desafía las nociones tradicionales de literatura "culta" y "popular".

No es este el momento de insistir en que el género policial ha sido relegado en muchas ocasiones a la llamada "paraliteratura", y se ha considerado vergonzante, de modo que muchos de sus detractores explican la abundante utilización de pseudónimos por parte de sus autores por este carácter indigno. La postura de Ernesto Sábato, contrario a la concepción de la literatura como juego y ejercicio "racional y aseado", ante este tipo de narrativa es una buena muestra del sentir de sus detractores:

> En general, *nadie* lo toma en serio: ni el literato que lo fabrica —por algo se pone seudónimo— ni el editor que lo industrializa, ni el lector que lo consume. Con razón esta literatura la leen los negociantes cansados que viajan en avión.
>
> […] en la narración policial (estricta), está puesto [el acento] sobre el juego, sobre el artificio. La investigación del enigma es un *pasatiempo*, y tiene ni más ni menos jerarquía que un problema de ajedrez o una ingeniosa charada.[2]

Por otra parte, el absurdo más absoluto en la creación de detectives que prescinden de la policía para resolver los enigmas lo han logrado Borges y Bioy en sus *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Frente a esta opinión, demasiado frecuente, Alfonso Reyes, por citar sólo otro caso ilustre, en su defensa de la literatura policial —término que prefiere a novela de misterio, detectivesca o policiaca—, siguiendo muy de cerca a Borges, afirmó que este género es el

más leído en nuestros tiempos y el único nuevo, a la vez que rechazó el argumento de que, al estar el relato policial tradicionalmente limitado por ciertas "reglas", se estanca y pierde vitalidad. Apuntó, en cambio, los saludables méritos, consagrados por el tiempo, que muestra una estructura literaria formal. Reyes terminó concediendo a la novela policial la designación de "género clásico de nuestro tiempo."[3]

Se suele considerar a Borges como impulsor de la introducción de este género no sólo en La Argentina sino en Hispanoamérica. Su interés se empieza a manifestar en la década de los treinta, primero, en forma preceptiva en los artículos y reseñas aparecidos en *Sur* y en *El Hogar*; luego, a comienzos de los cuarenta, en las antologías y cuentos policiales escritos en colaboración con Bioy, y en la creación de relatos policiales tan conocidos y estudiados como "La muerte y la brújula" o "El jardín de senderos que se bifurcan."[4] No hay que olvidar que su primer relato "Hombre de la esquina rosada", en su primera publicación en la revista *Martín Fierro* (1927) apareció con el título "Leyenda policial", firmado con el pseudónimo Francisco Bustos, que volvió a utilizar cuando lo publicó bajo el título "Hombres de las orillas", en el semanario del diario *Crítica*.[5] La atención a lo policial continuará con la feliz aventura editorial de "El Séptimo Círculo", para ir desapareciendo hasta concluir en su conferencia "El cuento policial". Respecto a Bioy veremos que si bien cuando comienza a escribir con Borges no ha manifestado su idea del género, está claro que comparte sus opiniones, que irá desgranando en diversos lugares. Además el interés por este tipo de relato se manifestará en cuentos como "El perjurio de la nieve", o en la novela en colaboración con Silvina Ocampo *Los que aman, odian*.

Este interés por el relato policial radica tanto en Borges como en Bioy en su apasionada defensa del argumento en los años treinta y cuarenta y en el rechazo de la novela psicológica. En el "Prólogo" a los guiones de cine *Los orilleros. El paraíso de los creyentes* leemos:

> En contra de la opinión de Shaw, que sostenía que los escritores deben huir de los argumentos como de la peste, nosotros durante mucho tiempo creímos que un buen argumento era de importancia fundamental. Lo malo es que en todo argumento complejo hay algo de mecánico; los episodios que permiten y que explican la acción son inevitables y pueden no ser encantadores.[6]

Borges y Bioy asumieron la defensa del argumento y con ello la de la novela policial, considerada como una trama bien urdida por la inteligencia. El célebre ensayo "El arte narrativo y la magia" (1932) concluye así: "He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica."[7] Está claro que el proceso mágico es el que rige la elaboración de la trama policial. La insistencia en el valor casi absoluto de la historia, como indica Mireya Camurati para el caso de Bioy, que podemos hacer extensivo a Borges "debe tenerse muy en cuenta no sólo en el análisis de las obras de índole detectivesca sino también en el cuadro general de su creación literaria."[8] Hay que advertir que aunque muchas de sus obras no se pueden caracterizar como policiales, sin embargo muestran ciertos procedimientos del género, como la construcción severa, los elementos que anuncian paulatinamente el desenlace y que sólo cobran sentido a la luz de la revelación final. "Ambos géneros —dice Bioy—, el puramente policial y el fantástico, exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin." El género fantástico y el policial son buenos para el aprendizaje del literario: "Hay que atenerse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio. [...] Tengo también una sospecha: que los géneros policial y fantástico observan las reglas de Horacio en las *Epístolas* mejor que los otros géneros: se ajustan a las reglas clásicas."[9] La cercanía de los géneros, que me-

recería una consideración aparte, es patente en los cuentos de nuestros escritores. Procede de unos de sus autores favoritos, Chesterton, cuyos relatos se transforman en fábulas y alegorías. En "Las pisadas misteriosas", de *El candor del Padre Brown*, leemos en la traducción de Alfonso Reyes: "… todo delito inteligente está fundado en algún hecho simplísimo, en algún hecho no misterioso por sí mismo. Y la mixtificación ulterior no tiene más fin que encubrirlo, desviando de él los pensamientos de los hombres."[10]

Borges, al ocuparse de los relatos policiales de Chesterton, su autor preferido junto con Poe, siempre menciona el rigor de sus tramas, los detalles decisivos en lugar de una gran abundancia de ellos, la importancia del cómo sobre el quién, la preferencia por el relato breve.[11] La diferencia entre ambos escritores radica en que mientras Poe nunca combinó el género fantástico y el policial, Chesterton hace un *tour de force*: "Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otros que son de este mundo."[12] Lo que diferencia fundamentalmente a Chesterton y Poe, y claro está Borges, radica en que la "razón" del escritor británico era la fe católica, y aparece la pesadilla de lo demoníaco. El norteamericano "Quizá del otro lado de la muerte/ Siga erigiendo solitario y fuerte/ Espléndidas y atroces pesadillas"[13], como leemos en el poema "Edgar Allan Poe", de *El otro, el mismo*, pero Chesterton no hubiera tolerado este destino de ser un *monstrorum artifex*. El ensayo de Chesterton "Sobre los relatos policiacos" está detrás del célebre prólogo de Borges a *La invención de Morel*, donde se pone el énfasis en la técnica de los relatos policiales y fantásticos. Las siguientes palabras de Borges son un eco de las de Chesterton:

> Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.[14]

La técnica del relato policial contribuye en Borges y en Bioy a la formulación de su teoría de la literatura fantástica, ya que los dos tipos proponen enigmas inexplicables, que en la ficción policial deben ser resueltos por el raciocinio lógico. En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy, al hilo de Borges, que es el de Chesterton, escribe:

> El cuarto amarillo y el peligro amarillo. Chesterton señala con esta fórmula un desiderátum (un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes) y un error para las tramas policiales; creo que puede aplicarse, también, a las fantásticas. Es una nueva versión —periodística, epigramática— de la doctrina de las tres unidades.[15]

Como señala Thomas Narcejac al respecto, en la novela policiaca hay algo que tiende a transformarse en fantástico, por la dinámica misma del juego lógico entre los autores y los lectores, que ha llevado a tantos excesos. Concluye que "...aunque en dosis homeopáticas, lo fantástico tal vez exista en la novela policiaca más rigurosa, en la más científica, lo cual nos permitiría comprender mejor por qué constituye su inevitable coronamiento."[16]

Esta concepción clásica del género se basa, como no podía ser de otro modo, en la consideración de su origen. Borges reitera hasta la saciedad que el inventor fue Poe y califica al escritor norteamericano como el maestro indiscutido del género y creador de un tipo de lector y de lectura, el de ficciones policiales, la literatura de la sospecha. Esta opinión le llevó a mantener una agria polémica con Roger Caillois en la revista *Sur* en 1942, año clave para la teoría y práctica de la poética del género policial de Borges. Los puntos fundamentales de su desacuerdo radicaban en la historia del género, cuya génesis Caillois retrotrae a Gaboriau y la novela folletinesca, como podemos encontrar por otra parte en varias historias de la novela policial, y en su interpretación sociológica. Muchos

años después, en las conversaciones con Roberto Alifano, Borges recuerda el episodio y se ratifica en sus opiniones:

> Yo dije que el género policial era un invento de Edgar Allan Poe, que escribió *El crimen de la calle Morgue*, *La carta robada*, *El escarabajo de oro* y *Tú eres el hombre*, entre otros cuentos memorables. En esas obras está prefigurado todo lo que se hizo después en el llamado género policial. Además, Poe inventó la ficción del hombre que descubre un crimen por medios lógicos, a fuerza de razonamiento. Y el hecho de que eso sea contado por un amigo de él menos inteligente; lo cual, desde luego, no corresponde a la realidad, ya que los crímenes se descubren por investigaciones, por delaciones o por azar; pero no por medio de razonamientos. El caballero Auguste Dupin es el hombre sedentario que reflexiona sobre un delito y encuentra la solución, y eso, después, fue heredado famosamente por la pareja de Sherlock Holmes y Watson, de Conan Doyle, y por cuentos del padre Brown, de Chesterton.[17]

Borges y Bioy comparten con Poe el deseo de encontrar un principio ordenador o imponer un esquema a la incoherencia del universo, una victoria de la inteligencia, a la vez que participan de la tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismos, son una obra artística. Recordaremos que De Quincey al desligar la ética de la estética en el crimen, sentó las bases de la moderna novela policial. Escribía en 1827 en su irónico y no siempre bien comprendido *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*:

> En este mundo todo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral (como suele hacerse en el púlpito y en el Old Bailey) y, lo confieso, *ése* es su lado malo, o bien cabe tratarlo *estéticamente* —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto.[18]

Mientras lo importante para De Quincey es la perfección en la ejecución del asesinato, para Poe y sus seguidores es la perfección del razonamiento puesto al servicio del descubrimiento del criminal, aunque el juego estético-formal del relato policiaco no siempre se separa totalmente del juicio moral.

La importancia del argumento prima sobre cualquier otro aspecto en el género policial, sobre todo en la que nos interesa, la novela policial clásica, llamada también “novela enigma” o “novela problema.” Este tipo de narración se ajusta a un modelo *formal*, que dará lugar a que algunos de sus cultivadores dicten normas para su elaboración. Las más célebres son las de Austin Freeman, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine, Boileau, Narcejac o los propios Borges y Bioy. Los numerosos estudiosos del género, desde Freeman a Dubois, señalan que en la novela enigma hay dos historias: la historia del crimen y la de la investigación[19]. Todorov basa su tipología en esta dualidad. La primera historia, la de una ausencia, la del crimen, ha terminado antes de que comience la segunda, que goza de un estatuto particular, y a menudo es contada por un amigo al detective[20]. Este carácter binario genera una tensión no en el orden del contenido sino en la forma, como señala Jacques Dubois. Por decirlo de algún modo, el amigo del detective (Watson, Gervasio Montenegro) ve la historia del revés, y el detective (Holmes, Parodi) del derecho. En la mayoría de las novelas problema el último capítulo se convierte en cierto modo en un relato resumido en el que se vuelven a contar todos los acontecimientos, explicando cómo el detective, habitualmente, o el policía, ha abordado el asunto, a la vez que se van exponiendo las etapas de su razonamiento[21]. Como señala Jacques Dubois:

> Pour l’auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l’énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d’intégrer la forme d’un “problème” à celle d’une histoire. Cet auteur est donc tenue de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d’assurer la coïncidence de leurs terminaisons.[22]

Borges, en la temprana fecha de 1933, publica en *Hoy Argentina* “Leyes de la narración policial”, que reproduce, con mínimas variantes, en “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935). Después de enumerar las leyes que deben regir este género, insiste en el valor de la trama:

No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la des-humanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia.[23]

Unos años más tarde, en las reseñas publicadas en *El Hogar* (1936-1939), Borges aplica, con más o menos benevolencia, su legislación a la hora de valorar los relatos policiales. Las novelas más apreciadas serán las que tienen un argumento intachable. Así, de *Half-Way House* de Ellery Queen dirá que "cumple satisfactoriamente con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural."(24 En sus reseñas siempre insiste en la importancia del final, que depende lógicamente de la buena elaboración de la trama. Por citar un ejemplo contrario, ante *Excellent Intentions*, de Richard Hull, que debería tener un argumento secreto, exclama: "¡Ay de mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ninguna parte!"[25]

La mecánica de la novela enigma, repetida y previsible hasta la saciedad, mueve a los autores a ensayar variaciones para dar novedad a sus textos en forma a veces heterodoxa, como que el criminal sea conocido desde el principio. El caso fallido de Richard Hull citado por Borges lo lleva a esbozar otro tipo argumento:

He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primera páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo: "y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual"— que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con la solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el detective.[26]

En este fragmento Borges plantea por una parte la necesidad de un lector activo y sagaz —no hay que olvidar que el género policial creó un público especial, considerado como "intelectual" y un tipo de lectura sospechosa—, que con los mismos datos que el detective logra dar con la solución al enigma, el famoso "juego limpio" —*fair play*— enunciado por Dorothy Sayers. En este tipo de desenlace se mantiene uno de los mandamientos repetidos por los estudiosos y por los autores policiales preceptistas, que corresponde a la segunda ley enunciada por Borges: "Declaración de todos los términos del problema."[27] También el denostado Van Dine había enunciado en su regla número dos: "El autor no tiene derecho de emplear, ante el lector, trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective" y en la quince leemos: "La palabra clave del enigma debe ser aparente a todo lo largo de la novela, desde luego a condición de que el lector sea lo suficiente perspicaz para captarla. […] Siempre habría cierto número de lectores que se muestren tan sagaces como el escritor. En lo cual reside precisamente el valor de juego."[28]

El argumento ideado por Borges en 1934 o 1935 es recordado, también con vaguedad en 1941, en el cuento "Examen de la obra de Herbert Quain", de *Ficciones*. Aquí Borges, después de aludir a "las agradables y arduas involuciones del Siamese Twin Mystery", del célebre detective Nick Carter creado en 1880 por John R. Coryell y adoptado entre otros por Fréderic Van Renssaleer Dey, autor del *Enigma siamés*, ofrece un resumen de la novela policial *The God of the Labyrinth*, muy semejante al urdido, no por Quain, sino por Borges en la misma época:

Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había*

> *sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.[29]

Por su parte, Adolfo Bioy Casares en la famosa reseña sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*, aparecida en *Sur*, comienza su defensa del género policial en términos muy semejantes a los de Borges:

> Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado en la historia de la literatura.[30]

Borges afirma en el prólogo que el cuento que da nombre al libro "…es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo."[31] Bioy en su reseña insiste en su excelencia: "…es una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con un enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales."[32] Vemos que en ambas manifestaciones se mantiene la misma opinión sobre la importancia del argumento bien trabado y sus momentos canónicos: enigma, solución. "La muerte y la brújula" romperá una de las convenciones del relato-problema clásico: la inmunidad del detective, lo que lo acerca al *suspense*, el paso siguiente en la evolución del género, la novela negra, aunque este término tenga también otra significación. En este caso se trata de un relato policial que fusiona las dos historias, es decir, suprime la primera y da vida a la segunda, el relato coincide con la acción. Ya no hay misterio en el sentido en que estaba presente en la novela enigma. Pero, como señala Todorov, el interés del lector no disminuye ya que existen dos formas de interés muy diferentes: La primera puede llamarse *curiosidad*, y va del efecto a la causa; la segunda, que es la que nos interesa, es el *suspense* y va de la causa al efecto. Este tipo de interés era inconcebible en la novela enigma porque sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) eran, por definición, inmunes: nada les podía pasar. La situación es la contraria en la novela negra: todo es posible, y el detective arriesga su salud cuando no su propia vida, como ocurre con Lonnröt.[33]

En "El jardín de senderos que se bifurcan", como en "La muerte y la brújula", ambos suficientemente considerados por la crítica, Borges innova el relato policial clásico, e inaugura lo que se ha dado en llamar "policial metafísico". Podemos añadir que ya en "Hombre de la esquina rosada" aprovechó sus lecturas de intrigas policiales. El narrador en primera persona cuenta el hecho como ajeno al mismo, y de pronto y al final se dirige a su interlocutor para decirle: "Entonces, Borges volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre."[34] Este procedimiento ya lo había utilizado con fortuna Agatha Christie en *El asesinato de Roger Ackoyd*, publicado en 1926, en el que el narrador es el asesino. La inversión es uno de los recursos narrativos más conocidos de Borges, y aparece con diversas variantes en cuentos como "La forma de la espada".

Antes de comenzar en 1942 los trabajos en colaboración de Borges y Bioy relacionados con lo policial, Bioy también se había interesado por este género desde muy temprano. En su "Auto-cronología", apunta que en 1928 leyó *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux y las aventuras de Sherlok Holmes. En cuanto a su actividad literaria, explica: "Escribo mi primer cuento fantástico y policial, "Vanidad o una aventura terrorífica"."[35] Como señala Mireya Camurati, este texto quedó inédito, al igual que otras dos novelas policiales, inconclusas, que escribió diez años después, en 1938: *El problema de la torre china* y *La navaja del muerto*.[36] En sus conversaciones con Borges se ocupaban, entre otras cosas, de

los cuentos policiales y, como recuerda en sus *Memorias*: "proyectamos un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un tal doctor Pretorius, un holandés vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a los niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch."[37]

La creación de Bustos Domecq, y luego la de Suárez Lynch, es bien conocida, y ha sido explicada por los autores en numerosas ocasiones[38]. Un buen día de 1942, Borges y Bioy comienzan a escribir juntos, y ocurre el milagro. En la conversación de Borges con Victoria Ocampo, por citar uno de los abundantes testimonios, leemos:

> Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje, Bustos Domecq —Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bustos el de un bisabuelo cordobés mío— y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo cuando estamos conversando.[39]

A este tercer hombre, al que Rodríguez Monegal bautizó como "Biorges", sus creadores le reprocharán su barroca vulgaridad, y ante sus desmanes estilísticos deciden deshacerse de él, después de la publicación de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* y sus estupendas crónicas. Esta práctica de la creación de un tercer hombre aristotélico no era nueva en la literatura policial, basta con recordar los casos más sobresalientes: P. Quentin, Patrick Quentin y Jonathan Stag, habían sido creados por Richard W. Webb y Hugh C.Wheeler; por su parte el celebérrimo Ellery Queen era obra de los primos Manfred B. Lee y Frederic Dannay, pero junto a las novelas de Ellery Queen aparecieron también algunas firmadas por Barnaby Ross. Los dos primos realizaron giras de conferencias dialogadas en las que se les pedía aclarar enigmas locales. Lee se hacía pasar por Queen y Dannay por Barnaby. Ellery Queen autor y detective sufrió, pues, la misma suerte que Holmes: cobró más realidad que sus autores y junto con el inspector Maigret de Simenon, tan denostado por Borges, son unos de los pocos casos contemporáneos de confusión entre realidad y ficción[40]. La diferencia con Ellery Queen es que Honorio Bustos Domecq no es autor y detective, sino el creador de don Isidro Parodi, aunque conviene no olvidar que durante mucho tiempo la identidad de Bustos Domecq no fue revelada, y cuando se conoció la gente lo tomó a broma. La mixtificación llevó a sus autores a incluir con el nombre de Bustos "Las doce figuras del mundo" en la primera entrega de su antología de cuentos policiales. Es sabido que, aunque dos de los relatos, "Las doce figuras del mundo" y "Las noches de Goliadkin" se publicaron en *Sur*, dejando probablemente perplejos a sus lectores, tanto a Victoria Ocampo, como a Silvina, no les parecía demasiado divertida la broma. Lo que más les molestaba, y sigue molestando a parte de los lectores y la crítica, era el estilo[41]. Todos los que se ocupan del género policial señalan que el estilo no es desde luego la cualidad principal que debe tener una narración de este tipo, o, por lo menos, el éxito no depende de él. Sin embargo, Alfonso Reyes saludó la aparición de los *Seis problemas*…escribiendo que "Con este libro la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica y se presenta ataviada de dialecto porteño."[42] Con el paso del tiempo Borges y Bioy muestran su desagrado hacia los cuentos de Bustos Domecq, precisamente por su estilo y falta de contención:

> … esos cuentos no me gustan por el estilo barroco en el que están escritos. Pero, bueno, no podíamos escribir de otra manera. Con Bioy nos poníamos a escribir y luego nos convertíamos en ese personaje que se llama Bustos Domecq o Suárez Lynch: ese personaje se apodera de la acción y la echa a perder llenándola de situaciones exageradas. Eso, claro, no depende de nosotros, sino de ese tercer hombre; nosotros pasamos a ser simplemente sus dóciles e irritados amanuenses. Pero, le repito, esos cuentos policiales a mí no me gustan nada, y creo que a Bioy tampoco.[43]

A pesar de los excesos, el propósito de los escritores era escribir cuentos policiales clásicos, como los de la época dorada del género en el período de entreguerras. "Cuentos —dice

Bioy— en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología y la reflexión apenas indispensable."[44] Como ya señaló Alfred Mac Adam, en estos textos "Borges y Bioy parodian las ficciones detectivescas, pero su texto en sí es una ficción detectivesca."[45] El primer parodiado será Poe, que a su vez lo fue por Chesterton y luego por Bustos, creando tal vez un nuevo tipo de género dentro del relato detectivesco[46]. En los textos policiales de Bustos Domecq y de su aventajado discípulo Suárez Lynch, la intención paródica y satírica está clara. No es el momento de pasar al análisis de los relatos, por otra parte suficientemente estudiados, sino de señalar cómo estos textos paródicos y humorísticos, en los que el humor debería estar ausente según las convenciones del género[47], parten del canon que estamos viendo y se alejan de él por su irritante estilo, por la complicación innecesaria del argumento, la proliferación de personajes, que pasan de un cuento a otro, el abuso de las "tecniquerías" y de otros recursos que se deberían haber evitado según los mandamientos de la narración policial.

En la silueta de Bustos Domecq que ofrece la "educadora, señorita Adelma Badoglio", encontramos la primera transgresión: los cuentos de Pujato quieren combatir el intelectualismo en que ha caído la narración policial a manos de Sir Conan Doyle, Ottolenghi y otros, "son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad."[48] Por su parte, Gervasio Montenegro, miembro de la Academia Argentina de Letras, y personaje omnipresente a partir de "Las noches de Goliadkin" en toda la obra de Bustos y Suárez Lynch, en su "Palabra liminar", esboza las reglas del género al hablar de los problemas en los que se ve involucrado, que evocan las enunciadas por Borges en los años treinta y los sitúa dentro de la tradición:

> En sus cuentos no hay plano que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropezón intermedio. Nuevo retoño de la tradición de Edgard Poe, el patético, del principesco M.P. Shiel y de la baronesa de Orczy, se atiene a los momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora.[49]

Gervasio Montenegro habla de la estructura de los cuentos: "el planteo enigmático y la solución reveladora." En la primera consulta los personajes, que pueden acudir por separado, exponen el misterio, y en la segunda se soluciona, más o menos limpiamente. Este esquema es válido en líneas generales para todos los problemas, a excepción de "Las previsiones de San Giácomo" que contiene dos enigmas y que incumple también otras leyes. La unidad de lugar y tiempo se respeta asímismo: los informantes acuden a la celda 273 a pedir auxilio a Parodi sobre un misterio criminal preciso, desarrollado en un sitio concreto y cuya culpa se les achaca. Alrededor de una semana más tarde el problema es resuelto. El mismo Montenegro relaciona los enigmas propuestos con modelos clásicos: así "La prolongada busca de Tai An" renueva el viejo tema del objeto escondido, tratado por Poe, Lynn Brock, Carter Dickson. En cuanto a los personajes están caracterizados "en los modos de hablar", de acuerdo con la mencionada génesis oral de los cuentos. El caballero Montenegro sale al paso de las futuras censuras: "El ático censor que hay en mí, condena sin apelación el fatigante derroche de pinceladas coloridas pero episódicas: vegetación viciosa que recarga y escamotea las severas líneas del Parthenón…"[50] Don Isidro Parodi, el detective encarcelado, pertenece a la especie de los intelectuales, y se señalan sus precursores ilustres: el Augusto Dupin de Poe, el príncipe Zaleski, y Max Carrados, el ciego, el personaje de Ernest Bramah que introdujo caracteres chinos en sus series: "Tales pesquisidores estáticos, tales curiosos *voyageurs autour de la chambre*, presagian siquiera parcialmente, a nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina."[51]

Ya se ha estudiado con cierto detenimiento el caracter intertextual, de reescritura, de la obra de Bustos Domecq, tanto con respecto a Borges y Bioy como en relación con el propio

género. Ahora sólo podemos observar que en los relatos aparecen referencias a obras y autores policiales. A lo largo de los *Seis problemas…* encontramos citados detectives tan populares como Nick Carter de Coryel, Sexton Blake de Hal Meredith, autores como Edgar Wallace, James Cain, a la vez que aparece un personaje recurrente, un ladrón disfrazado llamado padre Brown.

Por su parte, Gervasio Montenegro en la "Palabra liminar" confiesa haber pagado tributo en sus viajes y estancias en balnearios "a los escalofríos y truculencias del *roman policier*"[52], y ha seguido las aventuras de Mr. Lecoq, de Gaboriau y de Sherlock Holmes. En "Las noches de Goliadkin" es víctima de una trampa. Montenegro se ve a sí mismo como un nuevo Holmes y confiesa a Parodi: "A veces me parezco a Sherlock Holmes: sorteando astutamente al guarda, a quien soborné con un interesante ejemplar de la numismática paraguaya, traté, frío sabueso de Baskerville, de oír, más aún, de espiar lo que sucedía en ese recinto ferroviario."[53] En "El dios de los toros", una vez casado con la princesa Fiodorovna, se había retirado del teatro y "dedicaba su ocio a la redacción de una vasta novela histórica y a las investigaciones policiales."[54] En "La prolongada busca de Tai An", el doctor Shu T'ung al presentarle el caso a Parodi se refiere a Montenegro de este modo: "Este fénix de la investigación policial es infalible como la tortuga, pero también es majestuoso y lento como un observatorio astronómico admirablemente sepultado por las arenas de un desierto infructuoso."[55]

En estos seis cuentos la transgresión de las reglas no modifican la estructura del relato policial "clásico". La presencia de barbas postizas, las sectas, las intrigas amorosas y la existencia de varios culpables, no acaban por alterar el canon clásico, ni siquiera cuando el problema no es resuelto por Parodi y la aclaración se debe al culpable, —que nunca es castigado por el detective, como ocurre en Chesterton—, ya que es una de las estrategias utilizadas para la solución del enigma. La parodia "La prolongada busca de Tai An" está íntimamente relacionada con "La muerte y la brújula", y con "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", en cuya conclusión se lee: "—Acepto —dijo [Dunraven]— que mi Abenjacán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector."[56] Estos tres cuentos exploran las posibles posiciones de la tríada víctima/criminal/detective. En el cuento de *Ficciones* el detective es la víctima, en el de *Seis problemas…* el detective es el criminal, y en el de *El aleph* la víctima es el criminal.

La última aventura policial de Parodi, *Un modelo para la muerte*, la debemos a Suárez Lynch, discípulo de Bustos, a quien cede el argumento del crimen de San Isidro ocurrido en 1943[57]. El prologuista advierte que, dada su condición de principiante, "se ha permitido caricatos, ha cargado las tintas."[58] Siguiendo una de las convenciones del género, muy utilizada por A. Christie, antes de comenzar hay un índice alfabético de personajes, en los que encontramos a muchos conocidos que se apiñarán en la celda 273. El modelo del crimen perpetrado por Barreiro es el relato de Chesterton "El oráculo del perro", incluido en *La incredulidad del Padre Brown*, "el más hermético de los textos anglosajones", a decir del caballero Montenegro[59]. En este relato el misterio es resuelto en forma de una carta del criminal, al igual que ocurre en *Los que aman, odian*, de Bioy y Ocampo. Ahora sólo señalaré el papel que juega el cuento de Chesterton en el interior de relato de Suárez Lynch. No es el texto de Chesterton el que sirve de modelo para la realización del crimen, es la lectura de uno de los personajes, el asesino, Potranco Barreiro, que con "una exposición embrionaria" y "una sintaxis cuadrúpeda" lo resume así:

> Le habían puesto *El oráculo del perro*, pero no era gracioso. Se mandaba el caso de un tipo con traje blanco que lo encuentran en estado fiambre en una glorieta. Vos te rompés el mate con la idea fija de cómo se las ingenió el

criminal para espiantar el recinto, porque había una arteria de acceso que la vigilaba un inglés de pelo colorado. al final te convencen de sos un crosta, porque un cura descubre la matufia y te ponen la tapa.[60]

La comparación de los dos relatos pone de manifiesto algunos aspectos comunes entre ambos, como el lugar semjante, el arma del crimen, la víctima vestida de blanco, la intriga amorosa. Al final del relato de Suárez Lynch, el cuento de Chesterton pasa de mano en mano y se transforma en una versión de la carta robada de Poe, un mensaje escondido que está a la vista de todos. Lo ingenioso del argumento radicaría en que las "precauciones y coartadas" corrieron a cargo de la víctima: Tonio Le Fanu, que está en la glorieta para matar a Kuno Fingermann y es asesinado por Barreiro, "así —como escribe Mac Adam— el criminal se identifica con el autor como el que manipula los hechos para conseguir ciertos efectos."[61] En este proceder también aparece la parodia, ya que el criminal se identifica con el autor de la trama que incluye el asesinato; el detective reescribe aquella trama, y el autor lo domina todo, utilizando tramas ya inventadas. Así, tanto las semejanzas como las modificaciones tienen un sentido burlesco y paródico, señalado en el prólogo, que encierra la parodia de obras de género policial, siendo una de ellas, los *Seis problemas…*, ya paródica.

Un año después de la publicación de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en 1943, Borges y Bioy publican la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*, antología que será continuada en 1951. En esta ocasión, como ocurriera con las reseñas de Borges publicadas en *El Hogar*, las preferencias se decantan por autores ingleses, entre los que no podía faltar inaugurando la serie Wilkie Collins, Poe, Chesterton, Connan Doyle, Ellery Quenn o el admirado y olvidado por los historiadores del género Eden Phillpots. También incluyen cuentos de los argentinos Manuel Peyrou y Bustos Domecq en la primera entrega, representación que se amplia en la segunda serie con los nombres del propio Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Luis Pérez Zelaschi y, por segunda vez, Manuel Peyrou. En el prólogo se muestra el rechazo hacia la evolución que ha sufrido el género en los Estados Unidos y hacia la novela negra:

Es curioso observar que en su país de origen, el género progresivamente se aparta del modelo intelectual que proponen las páginas de Poe y tiende a las violencias de lo erótico y de lo sanguinario. Pensemos en Dashiell Hammet, en Raymond Chandler, en James Cain y en el justamente olvidado Erle Stanley Gardner. En Inglaterra, en cambio, es tradicional contrastar la atrocidad del crimen con el tranquilo ambiente rural o universitario."[62]

Podemos recordar el argumento de un cuento nunca escrito por Borges y Bioy. El protagonista era un joven provinciano francés que rastrea las obras del maestro; entre su producción heterogénea, estrictamente coetánea de la de Pierre Menard, encuentra una lista de prohibiciones en literatura que los dos amigos anotaron con cuidado, y es lo único que nos queda del cuento. Entre ellas hay dos referencias a la novela policial: "Escenas hogareñas o eróticas en las novelas policiales" y "La expectativa. Lo patético y lo exótico en novelas de amor; los enigmas y la muerte en novelas policiales; los fantasmas en novelas fantásticas."[63] El amor en las novelas policiales ya había sido prohibido en el tercer mandamiento de Van Dine: "La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual."[64] La prohibición de que haya enigmas y sobre todo muertes en la novela policial no es sólo una paradoja, y puede ser entendida a la luz de una las leyes enunciadas por Borges en los años treinta —tan semejantes a las del "deplorado" creador de Philo Vance— y reiteradas posteriormente:

E) El pudor de la muerte. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color de sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.[65]

A Borges nunca le gustó la novela negra. En las reseñas de *Sur* o de *El hogar* no se encuentran referencias a los autores "duros", los *hard boiled* de la escuela estadounidense. A pesar de esta postura hay, como señala José Fernández Vega, "una percepción afirmativa del giro "brutal" que tomaron las letras estadounidenses en los primeros lustros de este siglo."[66] En una reseña dedicada a John Steinbeck, Borges acepta que la brutalidad puede ser una cualidad literaria y alcanzar el rango de obra maestra. Un buen ejemplo de obra brutal es *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain, única referencia a un autor de los duros. El género policial, a su pesar, está cambiando: "En menos de treinta años todo ha cambiado. Es lícito afirmar que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América; patria dilecta otrora de la simulación y de la perífrasis."[67] La valoración positiva de la novela negra, incuso en sus mejores manifestaciones, hubiera supuesto importantes alteraciones en el ideario estético muy ortodoxo desde el que Borges estimaba el género policial, como la mezcla de brutalidad realista y el sentimentalismo, y de la agitada acción, frente a la reposada actividad intelectual.

El éxito de la primera entrega de antología de relatos policiales hecha por Borges y Bioy en 1943, no previsto por nadie, ni por la editorial ni por los compiladores, significó la creación de un tipo de lector y consolidó las bases de la famosa colección de la editorial Emecé "El Séptimo Círculo", que se comienza a publicar en 1944. Bajo su dirección se publicaron ciento ochenta títulos, y luego pasó a ser dirigida por Carlos Frías. Es bien conocido el significado del título: es el lugar que asignó Dante en el Infierno a los violentos; en la portada figura el emblema de un caballo de ajedrez, con una obvia referencia al juego. Con esta colección Biorges y Bioy emprendieron la conquista de los lectores. Como señala Bioy: "Con nuestras novelas policiales los editores conocieron el encanto de las buenas ventas y perdieron las ganas de volver a las aventuras prestigiosas, de esfuerzo inmediato y beneficio futuro."[68]

La feliz aventura editorial llevó a sus directores a enfrentarse con problemas del mundo mercantil de la literatura, como los derechos de autor y de traducción, o las altas tiradas. No hay que olvidar que los dos escritores daban la espalda al público sólo aparentemente, y esta colección, como indica Fernández Vega, fue "un intento por tender un puente hacia el gran público desde su condición de público selecto; aspiraban con ello a propalar un gusto, pero también a legitimarlo a través de la consagración de los grandes tirajes y las cifras que dejaran atrás el entorno literario de capilla."[69] La serie se inauguró con *La bestia debe morir* de C.D. Lewis. En la presentación de "El Séptimo Círculo", sus responsables insisten en su concepción "clásica" del género policial: "En las novelas policiales la unidad de acción es imprescindible; asimismo conviene que los argumentos no se dilaten en el tiempo y en el espacio. Trátase, pues, a despecho de ciertas adiciones románticas, de un género esencialmente clásico."[70] Ahora bien, no hay que juzgar las novelas policiales sólo por el argumento, ya que tiene un valor decisivo la psicología de los personajes, como ya había puesto Borges de manifiesto en sus reseñas para *El Hogar* y en el prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins[71]. En el fragmento siguiente encontramos resumidas las "tecniquerías" que debe evitar el autor policial, enunciadas por Borges ya en 1933:

> Para complicar el misterio, le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas: los electroimanes, que invalidan los fundamentos de la cerrajería; las veloces barbas postizas, que desbaratan el principio de identidad; las maquinarias de rodajas y piolas, cuya explicación laberíntica excede las posibilidades de la atención; tampoco el novelista policial debe enriquecer la toxicología con venenos eruditos e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitadas facultades hipnóticas, acrobáticas, taumatúrgicas o balísticas.[72]

Podemos recordar que entre los seis "mandamientos de la narración policial" se encuentran la limitación de los personajes, la "avara economía de medios" o la "declaración de todos los términos del problema", ley que siempre es infringida por Conan Doyle.

El relato que hizo Bioy Casares en sus *Memorias* sobre el origen de la famosa colección de narrativa policial "El Séptimo Círculo", añade algunos elementos y, aunque se une a las opiniones de Borges, veremos que no duda en manifestar su simpatía por algunos autores "duros":

> Borges y yo no quisimos incluir en "El Séptimo Círculo" libros policiales de la escuela americana de escritores "duros" (*hard boiled* o *tough writers*), que en Francia originó la "Serie Negra" y que convirtió en la expresión mundialmente difundida y aceptada del género. No siempre son las buenas causas las que triunfan.

El primer libro de esa escuela que nos llegó —casi me atrevería a decir que llegó a Buenos Aires— fue *El secuestro de la señorita Blandish*, del inglés James Hadley Chase. En este libro, como en la mayor parte de esta escuela, el autor no propone un enigma ingenioso, ni un argumento memorable, pero da a manos llenas escenas eróticas que la imaginación vívidamente recuerda. En la historia del género, su lugar está asegurado, por ser el hito de la irrupción del sexo."[73]

Después de la lectura de Chase vendrían las de Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Peter Cheyney, William Irish y Erle Stanley Gardner. Frente a la opinión de Borges, Bioy siente simpatía por Chandler:

> Tampoco le gustaban las historias de Chandler; Marlowe siempre le resultó un malevo desagradable. Yo sentía simpatía por él y pensé que por sus negligencias podría ser un porteño en un cuento de Cancela; pero el encanto que encontré en ese personaje está ausente en los otros que pueblan los libros de Chandler; sus "malos" me parecieron siempre corresponder a una primaria, esquemática, y desde luego caricaturesca imaginación. Son los malos del consenso; no parecen vistos de cerca.[74]

A tenor de sus declaraciones parece que Marlowe disgusta a Borges, no por ser un "malevo desagradable", cuando ya en el primer texto de ficción relata un duelo malevo, sino por los lances de sexo. Entiende el giro realista americano como un signo de decadencia del género, ya que sólo vio en él violencia urbana y episodios de sexo, que traicionan la esencia intelectual que define al género policial. Así, no nos puede extrañar que en la conferencia de 1978 sobre "El cuento policial" afirmara lo siguiente:

> Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre.[75]

A pesar del desdén de Borges por la escuela americana, en la colección se incluyeron tres novelas de James Cain, entre ellas *El cartero siempre llama dos veces* y *La dama del lago*, de Chandler. Quisieron incluir el *El halcón maltés* de Hammett, pero no pudieron por problemas con los derechos de autor. La razones de la fallida inclusión de la excelente novela de Hammet son interesantes: antes de leerla vieron la película de Huston e influidos por ella decidieron editar la obra. Se impone la influencia de cine sobre la novela y pasamos de la novela problema, a la novela negra y de ahí al espectáculo. Hay que hacer una advertencia respecto a la nomenclatura del género: "novela negra" no quiere decir necesariamente novela policiaca, como ocurre en las de Cain o McCoy.

Finalmente, como en las conferencias, las entrevistas, los cuentos o los ensayos, en los versos del poema "Sherlock Holmes" (1984) Borges persiste en su visión del género policial, y es fácil estar de acuerdo con él en que:

> Pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes es una
> de las buenas costumbres que nos quedan. La muerte
> y la siesta son otras.[76]

Notas

1 Yates, Donald A., "Introducción" a *El cuento policial hispanoamericano,* en *Teoría cuantística del siglo xx (aproximaciones críticas),* Catharina V. De Vallejo (ed.), Miami, Ediciones Universal, 205-212.

2 Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes*. *Heterodoxia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, 126-127.

3 Reyes, Alfonso, "El argentino Jorge Luis Borges", "Sobre la novela policial", en *Obras completas, IX,* México, FCE, 307-309 y 457-461.

4 En algunos estudios sobre la narrativa de Borges, como el de Ronald Christ, se aplica el modelo de la narración detectivesca tanto para cuentos como "Emma Zunz", en que se narra el crimen desde la perspectiva del criminal, como para "El acercamiento a Almotásim", "Tema del traidor y del héroe" o "La forma de la espada". Por su parte Noé Jitrik estudia la estructura de los cuentos de Ficciones según la presencia, resolución e investigación del enigma. Para este tipo de acercamiento es de necesaria consulta el trabajo de John T. Irwin, *The mystery to a solution*.

5 Zángara, Irma, "Primera década de Borges escritor" en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929),* Buenos Aires, Emecé, 1997, 399-427.

6 Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración,* Madrid, Alianza Editorial, 1981, 218.

7 Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* Buenos Aires, Emecé, 2 vols., (I), 1989, 232.

8 Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia,* Buenos Aires, Corregidor, 1990, 74.

9 Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares,* Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, 190 y 68-69.

10 Chesterton, C. K., "Las pisadas misteriosas", en *El candor del Padre Brown,* Madrid, Anaya, 1992, 77.

11 Leemos en el prólogo de Borges a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, *loc. cit.,* 48: "La verdad es que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve; Chesterton y Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo. Collins, para que sus personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles." En numerosas ocasiones, Borges sigue manifestando su preferencia por el cuento frente a la novela policial, a la que no encuentra justificación: "Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responden a otra necesidad que a la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres", Borges, J. L., *Textos cautivos,* 313 (vid. referencia nota 24).

12 Borges, Jorge Luis, O.C., 1989, I, 694.

13 *Ib.,* 912.

14 Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel,* Madrid, Alianza Editorial, 1979, 11.

15 Bioy Casares, Adolfo, "Prólogo" a Borges, J.L., Ocampo, S., y Bioy Casares, A., *Antología de la literatura fantástica,* Buenos Aires, Edhasa, 1977, 10.

16 Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer. La novela policiaca,* México, FCE, 1986, 153.

17 Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges,* Madrid, Debate, 1986, 14.

18 De Quincey, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes,* Madrid, Alianza Editorial, 1985, 17.

19 Michel Butor sostiene que la novela policiaca está construida sobre dos historias, las de dos asesinatos, "el primero de los cuales, cometido por el asesino, no es más que ocasión del segundo, en el que aquél es la víctima de un asesino puro a quien no se puede castigar, el detective que le mata no por uno de esos medios viles que él estaba obligado a emplear, el veneno, el puñal, el arma de fuego silenciosa o la media de seda que estrangula, sino por la explosión de la verdad." Por otra parte, la historia del crimen es anterior al comienzo de la novela, "cosa que puede desconcertar a algunos, pero que es la más natural, ya que en la realidad, es evidente que sólo después de haber conocido a alguien empezamos a interesarnos por lo que hace." Butor, Michel, *El empleo del tiempo,* J.M. Caballero Bonald (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1958, 229 y 267.

20 Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, 1971, 57-59.

21 Hoveyda, Feredoun, *Historia de la novela policiaca,* Madrid, Alianza Editorial, 1967, 80-81.

22 Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité,* Paris, Nathan, 1992, 78.

23 Borges, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", *Hoy Argentina,* Buenos Aires, 12, abril de 1933, 50.

24 Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos*. *Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939),* Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.), Barcelona, Tusquets, 1986,40.

25 *Ib.,* 228.

26 *Ib.,* 227-228.

27 Borges, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", *loc. cit.,* 49.

28 Narcejac, Thomas, *op. cit.,* 98, 100 y 101.

29 Borges, Jorge Luis, *Obras completas* (2 vols.), Buenos Aires, Emecé, I, 1989, 462.

30 Bioy Casares, Adolfo, "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Jorge Luis Borges,* Jaime Alazraki (ed.), Madrid, Taurus, 1976, 56.

31 Borges, Jorge Luis, *Obras completas* (2 vols.), ed. cit., I, 429.

32 Bioy Casares, Adolfo, "El jardín de senderos que se bifurcan", *loc. cit.*, 59.

33 Todorov, Tzvetan, *op. cit.,* 60.

34 Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* ed. cit., I, 334.

35 Bioy Casares, Adolfo, "Auto-cronología de Adolfo Bioy Casares", en *Guía de Adolfo Bioy Casares,* Suzanne J. Levine (ed.), Madrid, Fundamentos, 1982, 166.

36 Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia,* Buenos Aires, Corregidor, 1990, 72.

37 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor,* Barcelona, Tusquets, 1994, 77.

38 Jorge Hernández Martín se detiene en la creación de los pseudónimos y el nombre de la editorial ficticia, "Oportet & Haereses", en la que se publicó *Un modelo para la muerte.* Véase, Hernández Martín, Jorge, *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco,* Nueva York-Londres, Garland, 1995, 99-108.

39 Ocampo, Victoria, *Diálogos con Borges,* Buenos Aires, Sur, 1969, 71-72.

40 Hoveyda, Feredoun, *op. cit.,* 106. En la reseña a *Les sept minutes,* de Simenon, Borges, aun admitiendo su capacidad para crear ambientes, acusa al autor francés, entre otras cosas, de que "todo lo demás sea incompetente, fraudulento o ingenuo." Véase, Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos...,* ed. cit., 236-237.

41 Sólo un ejemplo. Escribe Eduardo Tijeras: "Bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, Borges y Bioy Casares han publicado *Seis problemas para don Isidro Parodi,* una serie de relatos que representan una "alegre sátira" de la realidad argentina, al decir de lo editores, y cuya lectura se hace indiferente, por no decir insoportable, a partir de la novena o décima página, pese a la buena intención de los autores de remedar un cierto número de costumbres importadas en danza con la picaresca criolla, pero artificialmente realizado y sin gracia." Vid., Tijeras, Eduardo, *Relato breve de Argentina,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, 43.

42 Reyes, Alfonso, "El argentino Jorge Luis Borges", "Sobre la novela policial", en *Obras completas,* IX, México, FCE, 1981, 307-309 y 457-461 (308).

43 Alifano, Roberto, *op. cit.,* 20. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia,* Borges reinvindica la naturaleza barroca de su propia obra y observa que "barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura." Vid., Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* ed. cit., I, 291.

44 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias..., op. cit.,* 112.

45 Mac Adam, Alfred, "*Un modelo para la muerte:* la apoteosis de Parodi", *Revista Iberoamericana,* núms. 112-113, julio-diciembre, 1980, 545-552 (547).

46 Como señala John T. Irwin, "Borges understood that the only way to double (and thus recover) the origin of the analytic detective genre was to originate a new, hybrid genre springing from the detective story's thematizing of analytic reading. Perhaps as a result of writing *Six Problems for Don Isidro Parodi,* he saw that just as the parody analytic detective story is a different genre from analytic detective fiction, so the type of story he was writing to double Poe's Dupin tales was also a different genre from the one Poe has invented." Véase, Irwin, John T., *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story,* Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1994, 428-429.

47 Para el estudio del humor en las obras en colaboración véase el estudio de Ricardo Romera Rozas, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares,* Paris, L'Harmattan, 1995.

48 Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración,* Madrid, Alianza Editorial, 1981, 12.

49 *Ib.,* 15.

50 *Ib.,* 17.

51 *Ib.,* 17.

52 *Ib.,* 13.

53 *Ib.,* 42.

54 *Ib.,* 51.

55 *Ib.,* 115.

56 Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* ed. cit., I, 606.

57 Leemos en “A manera de prólogo” de Bustos Domecq: “Mis *Seis problemas para don Isidro Parodi* le indicaron el rumbo de la verdadera originalidad. El día menos pensado, mientras me desentumecía el cacumen con la columna de policiales, pegué un respingo al divisar, entre mate y mate, las primeras noticias del misterio del bajo de San Isidro, que muy luego sería otro gaón en la jineta de don Parodi. La redacción de la novelita pertinente era un deber de mi exclusiva incumbencia; pero estando metido hasta el resuello en unos bocetos biográficos del presidente de un *povoirmão*, le concedí el tema del misterio al catecúmeno.” Vid., Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración,* ed. cit., 161-162.

58 *Ib.,* 162.

59 En este relato Gervasio Montenegro vuelve a mostrarse lector de las aventuras del Padre Brown, con una clara referencia a uno de los cuentos preferidos por Borges, “El hombre invisible”: “golpeó mi puerta el impersonal cartero de Chesterton, portador, esta vez, de un discreto sobre, largo como un lebrel y azul como la momentánea voluta.” Vid., Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración,* ed. cit., 207.

60 *Ib.,* 187.

61 Mac Adam, Alfred, *op. cit.,* 551.

62 Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis, *Los mejores cuentos policiales,* Madrid, Alianza Editorial, 1983, 8.

63 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias..., op. cit.,* 84.

64 Narcejac, Thomas, *op cit.,* 98-99.

65 Véase Borges, Jorge Luis, “Leyes de la narración policial”, *loc. cit.,* 49 y “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur,* 10, julio 1935, 93.

66 Fernández Vega, José, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges,* 1, 54.

67 Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos..., op. cit.,* 251.

68 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias..., op. cit.,* 100.

69 Fernández Vega, José, *op. cit.,* 64.

70 Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares,* Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, 187.

71 Sólo un ejemplo: “yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio y que sus mejores ejemplos —*El misterio del cuarto amarillo* de Gastonb Leroux, *El misterio de la cruz egipcia* de Ellery Queen, *El crimen del escarabajo* de S.S. Van Dine— ganarían muchísimo reducidas a cuentos breves. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas… No en vano la primera novela policial que registra la historia —la primera en el tiempo y quizá en el mérito: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins— es, asimismo, una excelente novela psicológica.” Vid., Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos, op. cit.,* 165.

72 Martino, Daniel, *op. cit.,* 186-187.

73 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias..., op. cit.,* 104-105.

74 *Ib.,* 105-106.

75 Borges, Jorge Luis, *Borges oral,* Barcelona, Bruguera, 1980, 87.

76 Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* ed. cit., II, 474.

El fluir interminable. Operaciones escriturarias de Borges

Elisa T. Calabrese
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina (UNMdP)

El punto de partida de esta ponencia implica un presupuesto, y es que la noción de escritura, tanto como su práctica misma en Borges —concebida siempre como escritura/lectura— pueden pensarse a partir las supervivencias de las operatorias fundamentales que, desde las vanguardias, modifican sustancialmente las estéticas modernas[1]. Una entrada posible que me sirve como metáfora explicativa es el cuento "El otro", que abre *El libro de arena*, publicado en 1975. Allí, el Borges de setenta años, sentado frente al río Charles, en Boston, tiene un encuentro consigo mismo, con el joven escritor vanguardista de los años '20. El sujeto textual, el yo-narrador, radicaliza la imprescindible ficcionalidad del narrar; se asume que el acontecimiento —lo que el texto llama "un hecho"— precisa de la ficción, ésta, entendida como mentira, engaño o simulacro, es, sin embargo, una defensa contra la intolerabilidad de lo real; lo real es aquello no-decible, no-escribible y, en este caso, ni siquiera experimentable sin la intermediación de la construcción ficcional subjetiva, por cuanto su emergencia "directa", su epifanía, se pagaría con la locura:

> El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente, porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, *los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.*[2]

De aquí que lea este relato como una cifra. La escritura reúne, en un encuentro imposible, a los dos Borges; metaforiza en las figuraciones autorales de dos tiempos diferentes, las dos poéticas enfrentadas, y aglutina una autobiografía cuyo valor se concentra en el Nombre propio. Desviando el título elegido por Emir Rodríguez Monegal para su libro *Borges. Una biografía literaria*,[3] se puede dar cuenta de la reflexión fundamental que Bajtín aporta a la cuestión teórica de la autobiografía, al equiparar la biografía y la autobiografía en tanto ambas son portadoras del valor biográfico.

Si la ficción autobiográfica inscripta genéricamente en forma de novela, despliega sus figuraciones como extensión narrativa, el cuento las concentra poéticamente, en su búsqueda del aleph de la forma perfecta, de la utopía de un universo lingüístico que pueda cifrarlo todo en una sola metáfora. La autobiografía/biografía es, lógicamente, también en este caso la historia de una escritura. Así se superponen todos los Borges: el poeta vanguardista de la juventud y el "clásico" de la madurez; el personaje y el narrador; el escritor y el lector; el urdidor de ficciones fantásticas y el crítico, esta vez, de sí mismo. El diálogo que ambos entablan recorta los hitos de la autobiografía literaria —"Hablamos, fatalmente, de letras", explica el texto; se escenifican, con la retórica de la polémica literaria, las convergencias/divergencias de la trayectoria escrituraria; construye así la Obra, el Nombre: instaura su propia genealogía. Se establecen diferencias entre las preferencias literarias; se

ironiza sobre las poéticas de una y otra época; también se oponen las opiniones políticas; el escéptico conservador actual y el joven que se adhería a la revolución rusa:

> Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época. [...] —Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien.[4]

Hay una frase clave: "Eramos demasiado distintos y demasiado parecidos". Allí se resume, igual que en el título de uno de sus libros, *El otro, el mismo*, no solamente las figuraciones de sí incrustadas en el motivo del doble, tantas veces trabajado en su escritura con referencia a otros personajes, sino y especialmente, en mi opinión, la cifra de su escritura. De allí que privilegio las operatorias básicas de la escritura para sustentar la supervivencia del vanguardista, independientemente de los cambios en los estilos, los procedimientos y las poéticas.

¿Cómo resumir, entonces, algunas de estas operaciones? Trazando apenas unos mojones en el camino de la vasta selva de su escritura, que tal vez permitan señalar algunas huellas como marcas indelebles en el mapa de la literatura argentina posterior. El punto inicial es muy sabido: se trata de la concepción de la escritura y la lectura como fases de un mismo proceso, aunque no simétricas; paradojalmente, entre ambas, ya desde 1935, año de publicación de *Historia universal de la infamia*, Borges prefiere la última, la lectura, porque, según dice en el "Prólogo": "...es más resignada, más civil, más intelectual". Esta misma idea aparece en la famosa dedicatoria al lector, en su primer poemario de 1923, *Fervor de Buenos Aires* "A quien leyere", donde se esboza en 1923, nociones del Borges de 1969: "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor."[5] La escritura y la lectura son concebidas como dos instancias del mismo proceso, el de la significancia infinita, de allí las "nadas" de las personas reales de quien lee y de quien escribe. Esta disolución de la idea tradicional de "autor" —prefigurando las reflexiones de Foucault o Barthes— como presencia omnipotente, dueño y señor de la escritura, subyace, no exclusivamente en las referencias a "Borges", sino en las metáforas del mundo como *Libro infinito* desplegadas en muchos de sus relatos fantásticos, así como por la fascinación que ejercen sobre el Borges crítico, textos cuyos materiales han sido trabajados con una forma sugeridora de su continuidad virtual, o de la imposibilidad del cierre textual. Recordemos casi al azar, su ensayo "Magias parciales del Quijote" o las reiteradas menciones a la circularidad de *Las mil y una noches*.

Al mencionar *Fervor de Buenos Aires*, nos desplazamos al universo poético, campo de inagotable exploración para el propósito anunciado al comienzo, porque no hay pliegue del oficio de escribir que no haya meditado teóricamente, y éste es uno de los más fecundos. Así, observemos una instancia atribuible al Borges autor y registrable en los sucesivos prólogos a las ediciones de sus poemas; ediciones que, pese a la indicación del título, no son nunca completas. Podría resumir esta incompletud en dos razones: la primera, banal, es que el volumen de 1977, llamado *Poesía completa*, no comprende otros libros posteriores; la segunda en cambio, sintetiza la concepción borgeana del oficio de escribir, práctica que se concentra en torno de las operatorias de la redundancia (leerse, releerse, reescribirse, repetirse), la arbitrariedad (leer hedónicamente, releer y reescribir textos canónicos nivelados con otros no consagrados, contaminar tradiciones y géneros); y la pseudo erudición irónica (inventar citas, mezclar referencias culturales auténticas y apócrifas); en todo ello se exhibe la permanencia de la escritura como proliferación incesante, como fluir de la persecución del sentido, siempre inabarcable, inalcanzable e incompleto.

Dos citas en inglés, en los prólogos a dos diferentes libros pueden ser una entrada posible en el registro del Borges/autor y su jerarquización de la palabra poética. Con esta afirmación, no pretendo negar una de las condiciones predominantes y características de la escritura borgeana: la permeabilidad de las fronteras genéricas. Con *palabra poética*, no me refiero aquí a una taxonomía de los géneros ni a una supuesta especificidad discursiva, sino a la poesía entendida como efecto estético, en lo que concierne al lector y también como capacidad y actitud, como un previo a la escritura desde la subjetividad del poeta, como aquello que es posible reconocer en quien merece este título —blasón heráldico al que en reiteradas ocasiones él se confiesa incapaz de aspirar, o al que sólo accede en momentos excepcionales—. Ambas citas se extrapolan de cartas, una de Stevenson, la otra de FitzGerald, y la elección del registro epistolar me parece significativa por su atmósfera "confesional", por su pertenencia al mundo de la experiencia del escritor, apuntando a ese previo que mencioné antes. Una se ubica como marco de ingreso al volumen *Obra poética* ya mencionado, la otra a la reedición de *Cuaderno San Martín* de 1969, cuarenta años después de su aparición, en 1929. Son éstas:

> I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... [...].
> *The Letters of Robert Louis Stevenson*, II, 77. (London, 1809).
>
> As to an occasional copy of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars.
> There is no harm in taking advantage of such occasions.
> FitzGerald. *En una carta a Bernard Barton* (1842).

En ambas citas se alude a la poesía como un don, una visitación que atraviesa al poeta y que requiere de una actitud de escucha, seguida del benévolo azar, en la que se hace presente una concepción de la poesía cuya procedencia puede rastrearse hasta sus lejanas raíces románticas (pese a ser Borges tan antirromántico en muchos aspectos), y que, pasando por los simbolistas, deja su huella en uno de los ideologemas que caracterizan las tensiones y polaridades de las vanguardias históricas. Para poder aclarar brevemente esta contradicción aparente, será suficiente recordar las reflexiones de Walter Benjamin en torno de los cambios que la reproductibilidad técnica produce en el arte, que para él se manifiestan en la pérdida del aura.[6]

Por ello, las vanguardias ubican el territorio de la nueva práctica poética en un cruce riesgoso: por una parte, tratan de dar cuenta de la nueva situación, incorporando el desafío de las transformaciones de la modernidad y sus avances técnicos que modifican los modos perceptuales; por otra, no quieren renunciar al "aura" que se repone como mito de la especificidad, poniendo así de manifiesto la materialidad de la escritura, la conciencia de las operaciones sobre el lenguaje, el reclamo y la búsqueda concreta de una nueva *tecné* y que se manifiesta en un rasgo dominante de las estéticas posteriores: la autorreferencialidad, la escritura que se vuelve teoría de ella misma. Es posible efectuar una lectura sesgada, que se bifurca en el seguimiento de esta tensión bipolar a lo largo de la escritura borgeana, en cuyo espesor se fragua tanto una concepción decididamente antirromántica: la elaboración meditada, intelectual, del verso y la autorreflexión acerca de sus técnicas, cuanto un horizonte de nostalgia permanente por el valor mágico de la palabra, la utopía crepuscular por inalcanzable, el deseo de lograr esa palabra que manifieste el ser, que sea la cosa misma; utopía contemplada desde una lucidez que conoce el abismo de la diferencia, lo que separa inexorablemente las palabras y las cosas.

Me referí antes a los prólogos para extrapolar dos citas epistolares; en este mismo registro autoral se inscriben múltiples enunciados que dan cuentan de otros matices de esa concepción mágica de la poesía. Así, el Borges lector decimonónico, desecha "la triste mitología de nuestro tiempo" que habla de la subconciencia para mentar aquello que los griegos llamaban la Musa o los hebreos el Espíritu Santo, pero que paradojalmente sintetiza lo que las teorías contemporáneas llaman escritura y que desde su experiencia de esa práctica le hacen decir: " [...] nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir". Puedo mencionar otros ejemplos, como el del prólogo a *El otro, el mismo* (1964), donde leemos: "La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad."[7] ¿Cómo conciliar este andar a tientas por la oscuridad del inconsciente o en espera del dictum del Espíritu con la elaborada técnica, con una escritura que permanentemente vuelve sobre sí la referencialidad en una poesía donde el sujeto poético muy frecuentemente deja el centro para ubicar en ese lugar el fluir mismo de la significancia? En vez de intentar forzar una coherencia conceptual cuanto menos problemática, mi lectura prefiere señalar algunos puntos nodales en la convivencia de estas polaridades, metaforizadas en su conocida fórmula "álgebra y fuego". Creo que el "Epílogo" a *Obra poética* ofrece pasajes privilegiados para ello. En efecto, luego de preguntarse qué puede hacer el escritor con su medio, el lenguaje, materia desgastada, repertorio a la vez infinito e insuficiente cuyos elementos —las palabras— resisten tenazmente el cometido a lograr, la emoción estética, aparece un párrafo que da cuenta de ambas instancias del quehacer poético. Allí leemos:

> Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjuro. Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido.[8]

Pocos pasajes más reveladores; la escritura es un trabajo como lo es también la magia, algo que requiere preparación, disposición y la destreza técnica propia del artesano, lo que desmiente cualquier filiación con la idea romántica de inspiración si la entendemos como lo que viene exclusivamente desde afuera, pero el resultado esperado posee la inmediatez del conjuro: una fórmula mágica que puede lograr un efecto sobre el mundo y un impacto físico que singulariza la emoción estética.

Los dos Borges o los cambios en la poética

Es frecuente en la crítica sobre la poesía de Borges considerar una tajante división entre su producción juvenil —no solamente la que él dio en llamar "versos olvidados y olvidables", refiriéndose a los de su protohistoria española, sino la de sus primeros libros ya de regreso al país— y la de su posterior vuelco al "clasicismo", término que debemos entrecomillar. Así, Saúl Yurkievich, en un importante trabajo dedicado a la poesía de nuestro autor, sienta la tesis de "los dos Borges", estudiando las diferencias entre la poética juvenil de la etapa vanguardista y los espectaculares cambios en los procedimientos, luego de 1960, que revelan al poeta cada vez más volcado al simulacro de clasicismo tanto en la métrica y las formas estróficas, cuanto y especialmente en la reconversión —luego de la doctrina ultraísta sobre la metáfora, concebida como comparación insólita y provocadora del asombro— a

una poética que restringe las metáforas al repertorio de las consideradas "necesarias": muerte/sueño; mujeres/flores; ojos/estrellas.[9]

Todos recordamos que la primera posición estética emerge en varios textos publicados en las revistas *Grecia* y *Ultra*, donde el joven Borges hace profesión de fe de lo que él mismo llamó luego "la obligación de ser moderno", actitud típica de la vanguardia que reposa en la identificación arte/vida. A los cambios de la vida moderna corresponde el abandono estético del inmovilismo, "la concepción dinámica del kosmos", según una de sus frases en su proclama "Al margen de la moderna estética".

La idea ultraísta para lograr que la escritura fluyera con el vértigo de la vida moderna, era suprimir los nexos sintácticos, reducir al máximo toda expresión aclaratoria, y que el poema apareciera como un collar de metáforas independientes una de la otra, insólitas, lejanas a las analogías que resultan de efecto semánticamente habitual porque provienen del archivo poético tradicional. Es de sobra conocido que Borges se contesta a sí mismo al respecto en ensayos críticos posteriores: tal es el caso, mucho antes de sus poemas de la madurez, de "Las kennigar" y "La metáfora", que integran el volumen *Historia de la eternidad*, de 1936. Allí, luego de recorrer el reservorio de imágenes en un viaje desde la Biblia a los *blues* del sur norteamericano (la primera en la frase bíblica "David durmió con sus padres" y la segunda "old rocking chair", "vieja silla de hamaca", para metaforizar el último sueño del negro) rescata como válidas esas asociaciones "necesarias" precisamente porque su valor consiste en formular de modo único siempre las mismas afinidades: en este caso, la muerte y el sueño.

Este mismo argumento reaparece puesto en escena como ficción narrativa. Aludo a "La busca de Averroes", relato que puede leerse como expansión en la retórica de la polémica literaria, de una metáfora epistémica sobre los problemas de la traducción, entendida esta palabra en el sentido culturalmente amplio, no restringido a lo lingüístico. Averroes, inmerso en el mundo islámico, carece del marco semiótico necesario para traducir las palabras de Aristóteles "tragedia" y "comedia", puesto que en su cultura no existe el teatro. El relato plantea los dilemas de la exégesis textual si no está incorporada a un saber que fluye debido al imaginario construido por una particular cultura. Un momento del cuento encadena esta cuestión con los problemas de otro género: la poesía. El debate despliega privilegiadamente el tema de la metáfora. Averroes hace el elogio del poeta Zuhair, quien ha comparado el destino con un camello ciego, contradiciendo la crítica devaluativa de Abdalmálik, que la considera una figura gastada porque ya no puede maravillar. En este pasaje, Borges/Averroes expone la doctrina del valor de la metáfora tradicional de modo también figurativo y poético:

> [...] si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y hasta por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. [...] En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair.[10]

Hasta aquí, un rodeo para dar razón a Yurkievich en su contrastación entre "los dos Borges"; hasta aquí, el movimiento divergente de las poéticas que puede seguirse en las trayectorias de la escritura, donde, sin embargo, siempre se encontrará un cruce entre ambos modos de metaforizar. Pero quisiera retomar la cuestión enunciada al comienzo respecto de las polaridades de las vanguardias con la conciencia de que no estoy moviéndome en el terreno de la contradicción, sino en el de la paradoja. Para ello asumo que toda la escri-

tura borgeana puede concebirse como lugar de cruce nodal, de deriva —entendiendo este término no meramente como una productividad que genera otra, sino como una relación genealógica según la cual lo engendrado modifica al progenitor— lugar atravesado por la meditación sobre el lenguaje. Desde esta perspectiva, entonces, esos cambios espectaculares en los procedimientos, en la concepción de la metáfora, en el paso del versolibrismo a las estrofas y metros tradicionales son otros tantos simulacros, que envuelven como un ovillo el sitio del vacío, del abismo entre las palabras y las cosas. En este sentido, el "clasicismo" del Borges maduro no puede ser sino un simulacro, así como la insistente tematización de tradiciones que reponen la figura del lenguaje como cifra, la letra perfecta, el logro del sentido, el aleph que no representa, sino que a la vez contiene y *es* el fluyente universo. A esto me refería cuando mencioné la nostalgia crepuscular por la palabra poética como verbo, es decir la utopía melancólica de la armonía entre el ser del mundo y el lenguaje, cuya ausencia se hace patente en múltiples figuras. Para mencionar otro ejemplo, podemos observar que, en la crítica sobre poesía, desde el Borges de 1923 hasta el de sus últimos años reaparece una cita usada como ejemplo de eficacia poética; son versos de un soneto de Quevedo, dedicado a Don Pedro Girón, Duque de Osuna: "Su tumba son de Flandes las campañas/ y su epitafio la sangrienta luna." Lo interesante es que esa elección, en el primer caso, se halla en el corazón de su argumentación ultraísta, en pro de las metáforas únicas y excepcionales que, por eso mismo, "son poquísimas". De esas metáforas, en las cuales el nudo que enlaza ambos términos —Borges aún sustenta la idea de que la metáfora es una comparación con uno de sus términos elidido— está escamoteado, puede afirmarse que poseen mayor fuerza que aquellas en que el elemento sensorial es perceptible. En el segundo caso, en cambio, ya nos encontramos en la época de Borges donde se otorga valor al repertorio tradicional y, de esos mismos versos, se infiere un concepto del lenguaje que ubica la belleza en lo formal. Luego de recordar que "la realidad no es verbal", al comentar el dístico quevedesco al que califica de "espléndido", destaca que su eficacia no depende del significado. Con su característica ironía, Borges lo prueba al escribir: "En cuanto a la sangrienta Luna, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de Don Pedro Téllez Girón."[11]

La escritura dice dos tiempos. Si la metáfora que practicaba el ultraísmo era un camino errado, luego se lo modifica al derivar hacia el repertorio de las asociaciones percibidas como necesarias; también el verso libre se abandona porque era ilusorio: el fracaso en lograr el ritmo del versículo que tanto admira en el inglés de Whitman, revela que se imponía, por encima de su propósito, el sustrato cultural de los ritmos predominantes en la tradición del verso español. Todas estas divergencias no obstan para la subsistencia de la utopía vanguardista: poner en escena la materialidad de la escritura; tematizar la autorreferencialidad; señalar el "vacío" de la referencia; sacralizar la escritura como cifra de la vida y simultáneamente descreer de su posibilidad, en la plenitud de la conciencia de su impotencia frente a lo real.

Si consideramos estos ideologemas sobre la escritura —la imposible relación lenguaje/realidad como un rasgo fundante de la actitud vanguardista— no puede sorprender la tensión bipolar entre el gesto vanguardista de ruptura al intentar transgredir los límites del signo —tanto en el nivel de lo formal cuanto de lo semántico— y por otro lado, el impulso de entrelazar como dos valores homólogos el arte y la vida. De allí la paradojal "sacralización" de la palabra poética o la búsqueda de un horizonte absoluto en el que instaurar un valor inaugural, no desgastado, para el lenguaje. En tal sentido, perdura en el Borges de la madurez poética, del retorno a la prístina metáfora "tradicional", la jerarquización de la actividad poética por sobre otros ejercicios de escritura.

Recordemos que su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923) es unánimemente reconocido por la crítica como el inicio de una mitología que da cuenta de cómo la escritura construye una versión de la escena urbana. Es muy perceptible en esos poemas, la configuración de un espacio imaginario donde el sujeto, poseedor por su origen social, de un pasado y de una cultura, traslada el ámbito que en el siglo XIX constituía su legado de pertenencia —el campo— a la ciudad, instalándose así en esa zona intermedia del espacio o del tiempo (el amanecer, el crepúsculo) donde la ciudad "se desgrana en suburbios". Espacio mítico que podemos leer como el reingreso estético del campo en la ciudad, es decir, del pasado en el presente modernizado, donde el sujeto lírico reencuentra y reinscribe las invisibles señales de la ficción heroica, con los nombres de sus antepasados. Así nos podemos trasladar desde algunos poemas de *Fervor...*, en el año 1923, donde las calles de Buenos Aires "ya son mi entraña" o en otros donde los elementos del mundo criollo tradicional constituyen la materia poética misma: "[...] el olor del jazmín y la madreselva/ el silencio del pájaro dormido/ el arco del zaguán, la humedad/ esas cosas, acaso, son el poema",[12] hasta los inolvidables versos de muchos años después, en "La noche cíclica": "Aquí está Buenos Aires/ El tiempo que a los hombres/ trae el amor o el oro [...] a mí apenas me deja/esta rosa apagada, esta vana madeja/ de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre..." En síntesis: desde el tan conocido criollismo donde el poeta vanguardista, en lugar de registrar los cambios de la modernidad, busca los restos urbanísticos del pasado criollo y colonial ("una tapia celeste/una vereda rota") para metaforizar su inscripción en el linaje de los fundadores, hasta la ficción genealógica en el poeta de la madurez que sustenta, mediante una doble línea en el linaje, la cadena de los héroes y antepasados literarios, el legado decimonónico del culto del coraje y de los libros: la historia familiar que se con-funde (asimila, pervierte, ficcionaliza, mitifica y diversifica) con la historia argentina. Este rasgo constitutivo lo une y lo separa de otros miembros de su grupo generacional en la vanguardia; uno de los referentes más obvios para la comparación es Oliverio Girondo, quien en *20 Poemas para ser leídos en el tranvía* y *Espantapájaros* también recorre la ciudad, aunque concentrado en un ojo-cámara que registra, maravillado, los cambios y el vértigo de la urbe moderna.

Pero ya en ese contexto borgeano de fundación mítica de la ciudad/campo iniciada en *Fervor...*, aparece como singularidad uno de los poemas que Borges ha rescatado en ediciones posteriores y me parece interesante señalarlo, por cuanto introduce uno de los núcleos de su poética posterior. Se trata de un poema cuyos versos se caracterizan por constituir, con una sola excepción, una larga anáfora donde se destaca la deliberada "pobreza" de la adjetivación constituida por epítetos a la manera clásica. "La rosa" presenta ya la concepción del lenguaje como cifra, la nostalgia de la palabra absoluta como horizonte inalcanzable del que la letra sólo puede ser una cifra, de allí que uno de los emblemas más canónicos de la tradición poética —la rosa— sea aquello "que no canto", lo inaccesible para la escritura, "la rosa inalcanzable". Motivo reescrito en la poesía "clásica" posterior de múltiples maneras (obviando las menciones a la narrativa); basta recordar una de sus artes poéticas "Mateo, XXV, 30", del volumen *El otro, el mismo*, de 1964. Allí, la figuración del sujeto poético, ubicada en un entorno urbano y una situación cotidiana: "El primer puente de Constitución y a mis pies/ fragor de trenes que tejían laberintos de hierro", se transporta al ámbito ucrónico del Juicio Final, presentándose como el mal servidor de la poesía. En la alegorización de la parábola evangélica del mal servidor, el hombre que ha desperdiciado el único talento que poseía, se despliega el tema del fracaso de la palabra poética para apresar el sentido. Nuevamente la rosa, la marca del lenguaje señalando la ausencia. De allí el contraste entre las voces: la voz infinita articula "[...] estas cosas, no estas palabras/ que son mi pobre

traducción temporal de una sola palabra", mientras que el poeta sólo posee el sistema de símbolos que, como en "El Golem" (aunque allí con el registro de la ironía tan cara a Borges) nos apresan en la red sonora, por tanto sólo es posible una conclusión: "Has gastado los años y te han gastado/ y todavía no has escrito el poema."[13]

Para seguir con la hipótesis de las operatorias de escritura de procedencia vanguardista, que espero haber señalado, si bien muy rápidamente, en la invención mítica de la ciudad moderna y el pasado histórico que la habita, a la vez que se despliega la ficción genealógica en la heráldica de los ancestros, quisiera mencionar ahora otras dos fundamentales: la hibridación de registros genéricos y la demolición del verosímil romántico-realista. Así, el "fantasma del ultraísta que me habita", en palabras de Borges, reaparece paradojalmente en el *regressus* a las formas clásicas, de las cuales no es la menos importante la puesta en escena del poema narrativo. En efecto, ¿cabe imaginar algo más arcaizante, para la modernidad, que el poema narrativo?[14] Recordemos que Tinianov atento a los modos de evolución de la serie literaria, explicó ese proceso destacando cómo elementos que estaban desplazados del centro del canon reingresan a ese lugar, aunque cumpliendo una función diferente; así lo ejemplifica con su lectura del uso que los surrealistas rusos hacían de los arcaísmos. Si pensamos en la poesía de la modernidad en el contexto de la cultura hispanoamericana, no dejaremos de advertir que con "poesía" se denota "lírica", en una superposición que hace semánticamente coextensivos ambos términos. Tomando esta noción como presupuesto, será posible leer el reingreso del poema narrativo en la producción borgeana —cuya génesis se explique tal vez por su familiaridad con la tradición poética anglosajona— como un gesto arcaizante que paradojalmente resulta deconstructivo de lo consagrado a partir de la institucionalización de las vanguardias. Desde esta mirada teórica, ambas operatorias son explorables en los pliegues de la escritura, postulando una línea que engloba textos categorizables como genéricamente diferentes: relatos, ensayos o poemas.

En un trabajo de hace años, Walter Mignolo reflexionaba en torno a la figura del poeta en la lírica de vanguardia; para ello, prestaba atención al diseño del sujeto textual, refiriéndose al estatuto lógico que posee el "yo" lírico para el lector, asumiendo que en la enunciación lírica, el "yo" es percibido como real, nunca como ficticio. El efecto resultante es que la imagen textual y la imagen social del poeta se superponen; si el sujeto de la enunciación lírica dice "yo", adjudicamos ese deíctico al sujeto empírico: el poeta mismo.[15] Detengámonos ahora en los primeros versos de "Poema conjetural" y en las frases del acápite, para observar los deslizamientos de un discurso donde se manifiesta la contaminación genérica y se produce la ambigüedad en su estatuto de veridicción, generando un pliegue transdiscursivo entre lo fictivo y lo "histórico", que se mueve entre las lógicas intersectadas de lo verídico y lo verosímil.

El epígrafe dice así: "El doctor Francisco Laprida, *asesinado* el 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, *piensa antes de morir*" [las cursivas son mías]. El registro podría perfectamente corresponder al de un biógrafo de época que narra el fin de una vida ilustre —pensemos que en el siglo XIX, la biografía era considerada un género histórico— ya que el personaje no sólo es "histórico", sino una figura señera cuyo destino bien puede ser tomado como ejemplar: un fundador de la Nación, es quien ha presidido el Congreso de Tucumán, es aquel "cuya voz declaró la independencia/ de estas crueles provincias". He aquí una transgresión flagrante para el registro lírico; el epígrafe borra toda posibilidad de un "yo" subsumible al poeta; en esas primeras líneas aparece por primera y única vez el posible Borges-poeta, pero convertido en apócrifo cronista, ya que todo lo que leeremos después está atribuido, como es común en la novela, a la voz del personaje mismo. Pero, ¿por qué apócrifo? ¿Porque el lector sabe que lo espera el poema, no el relato histórico?

Seguramente. Pero, y sobre todo, por las dos palabras que sesgan un discurso presumiblemente homogéneo: la primera que he subrayado es asesinado, declaración de principios si las hay, que descoloca toda presunción de "objetividad" historiable: una muerte producida en los enfrentamientos de las luchas civiles se menta como asesinato, y desplaza así el relato de "los hechos" al campo de la ideología, ubicándose del lado de los unitarios. El segundo sintagma avanza más audazmente por la travesía entre los géneros, pero esta vez no atenta contra los límites de la poesía, sino contra los de la historia. "Piensa antes de morir" implica que el ficticio cronista se propone inscribir en su narración lo que ninguno de sus colegas osaría articular: la trama secreta de la subjetividad, la mítica figuración del sentido final de una vida desplegada en la conciencia de su protagonista.

He aquí el justificativo del título, la conjetura, que ha motivado que Guillermo Sucre escriba, respecto de este poema: "Borges no afirma, sino conjetura. Lo conjetural en él implica una secreta afirmación: el convencimiento de sus propios límites, a partir de los cuales, sin embargo, concibe una posibilidad de trascendencia."[16] Como ya el lector ha aceptado que, quien va a ocupar el espacio de la enunciación poética como sujeto textual, es el personaje legitimado en su veridicción por el discurso histórico, degollado efectivamente por los montoneros de Aldao en 1829, admite también que se registre como si fuera un dato, esta imposible conjetura final que postula a Laprida recibiendo el don de una revelación por la cual puede aceptar y comprender su "destino sudamericano". Así, esta imposible conjetura final se torna paradigma metafísico y alegoriza lo que puede acontecer a cualquier hombre. La escritura se dispara hacia otros lugares de sentido, nudos que cruzan constelaciones de textos; imposible no pensar en otra biografía apócrifa, esta vez en prosa: la del gaucho Tadeo Isidoro Cruz. Relaciones de escritura, cruce de registros, lectura y reescritura de la tradición, son el modo en que Borges construye genealogías; en un movimiento doble que simultáneamente universaliza los mitos, las versiones, los nombres de nuestra tradición y se apropia —inventa— los de otras culturas, otros tiempos, otras geografías.

Retomemos a Laprida, voz del sujeto textual quien, en la primera estrofa caracteriza las circunstancias de su presente; es el Laprida historizado, "actual", que describe la batalla y al calificarla, también se define a sí mismo cuando relata la derrota: "se dispersan el día y la batalla/ deforme, y la victoria es de los otros./ Vencen los bárbaros, los gauchos vencen." Desde la vision ideológica enraizada en la circunstancia, aparece, nítida, la oposición entre Laprida y "los otros": sus oponentes bárbaros, los gauchos. El es —aún cree ser— un unitario, el hombre de alcurnia, el intelectual orgulloso de su prosapia que resuena en un nombre heredado pero engrandecido por sus propias acciones, cívicas y militares. Por eso, el "yo" se encuentra prisionero de la contingencia que es la tristeza de su fin inminente y la atónita rebeldía que se niega a aceptar el denigrante e inexplicable pago de una vida consagrada a la patria, a "estas crueles provincias". Por eso la batalla es "deforme": rompe la lógica armónica del deber ser del mundo que impondría el triunfo de los más calificados, por eso en él no habitan "ni esperanza ni temor".

He hablado de la tradición, de la nivelación de los motivos nacionales con los de otras culturas; el prestigio de los clásicos ingresa sin vacilaciones en el espesor de esta escritura mediante los mecanismos de una apropiación que establece el saqueo intertextual como legalidad de una literatura que ya no se piensa a sí misma como necesitada del exotismo que requeriría un arrabal del mundo, sino aprovecha el margen permitiéndose, desde la curiosidad y la fascinación, la traducción libre e irrestricta. La estrofa que se inicia con los versos: "Como aquel capitán del Purgatorio/ que huyendo a pie y ensangrentando el llano/ [...]" (v.v. 13-14), remiten a la *Commedia* dantesca (Purgatorio V, 85-129) donde también se narra un episodio histórico cuyo protagonista es un tal Buonconte, señor de Montefeltro,

muerto en la batalla de Campaldino, ocurrida también en una guerra fratricida, llámese de güelfos contra gibelinos o de unitarios versus federales. La traducción del verso dantesco "fuggendo a piede é 'insanguinando il piano', es literal, y mantiene eficazmente el ritmo acentual del endecasílabo a la italiana; ello revela la familiaridad de una lectura que posibilita el flujo intertextual sin violencias lingüísticas y sorprende con la inversión de los términos numéricos en las fechas respectivas de la muerte de ambos personajes: Buonconte, en 1289; Laprida, en 1829. Doble traducción que, más allá del juego erudito, de las complejas alusiones, subsume a ambos en un mismo paradigma: espejo de la circularidad de los destinos, de la enigmática trama de las repeticiones.[17]

Repeticiones: inversiones. Si Laprida es el fundador unitario, Cruz es cifra del gaucho bárbaro; sin embargo, ambas polaridades se complementan en el espejo. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" finje ser una narración histórico-biográfica y tematiza también el instante fundamental en que un hombre descubre su destino —en este caso, "íntimo destino de lobo, no de perro gregario"— pero, como el bárbaro no sabe leer, es el rostro del doble, de Martín Fierro, lo que le sirve de espejo. Dos textos, genéricamente heterónomos, son comparables tomando en cuenta cómo la escritura se gesta en la matriz de las operatorias ya mencionadas y muestra la similitud en el trabajo transdiscursivo con la hibridación genérica, pero en este caso, invirtiendo las marcas. En efecto, el relato en prosa es precedido, como acápite, por dos versos de un poema de Yeats, que connotan el tópico del destino metafísico: "I'm looking for the face l had/ before the world was made". Mientras que el cuerpo del relato, por su parte, comienza con el registro discursivo de pseudo-historiador que ya conocemos, puntualizando circunstancias, nombres y datos puntuales: "El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López [...]",[18] ubicando como correspondería a un biógrafo de época, a los padres de su protagonista —un innominado montonero y una mujer despersonalizada, "la mujer que dormía con él"—. Pero ya ha habido un casi imperceptible desliz en el discurso, al relatar el cronista que ese hombre tuvo "una pesadilla tenaz", para luego indicar: "Nadie sabe lo que soñó", por cuanto fue muerto al día siguiente de la noche en que engendró a Tadeo Isidoro. La insólita mención del vacío semántico, del blanco en el saber del narrador-historiador (Barrenechea lo llama "construcción lacunar"), es una oblicua manera de señalar el simulacro ficcional. Ficción, simulacro, nombres que son sólo palabras, literatura omnipresente: esta práctica de la escritura reconduce a su misma productividad y permite ese saqueo al que me he referido, sostiene las genealogías borgeanas, sus lecturas y apropiaciones; puede leerse desde cualquier lugar textual, aunque aquí toma como bisagra al poema y viaja hacia un relato.

Dejamos a Laprida en la primera estrofa, inmerso en la rebeldía de la incomprensión, nucleada su conciencia en la negación de su derrota. La segunda estrofa se desplaza hacia otros tiempos —capacidad lírica del instante absoluto que todo lo resume— y surge la nostálgica evocación del deseo, la identidad idealizada pero no concretada de quien quiso ser "un hombre de sentencias, de libros, de dictámenes" (vv. 22-23). Luego, el júbilo paradojal de la revelación: el destino sudamericano encontrado en un tiempo absoluto donde se pueden fraguar las elecciones imposibles —futuro del pasado—, que invierten —reescriben— los signos del tiempo vital en un horizonte de virtuales arquetípicos, "la perfecta forma que supo Dios desde el principio"; sólo allí pueden conciliarse el deseo, lo vivido y la historia. Así tiene lugar la secreta asunción de ese destino, secreta por privada y ahistórica, aunque —o por eso mismo— se deban revertir las opciones históricas efectivamente realizadas. Metáfora del poder de la letra que conjuga en el simulacro, aquello que no podría conciliarse, y en el mismo paradigma de motivos (un sólo instante resume lo importante de la vida; en ese

momento el hombre sabe para siempre quién es) reúne al unitario y al bárbaro, representando, en su sentido literal de volver a poner presente, la operatoria básica de la escritura de Borges: nivelación, reunión, entre figuraciones culturales diversas.

Y si hablamos de biografías, este modo de concebir la representación, mejor dicho de denegarla, de disolver de antemano cualquier referencia cuya caución posible fuera lo real mediante el paradójico procedimiento de radicalizar la ficción, tiene un padre reconocible en la literatura argentina: Macedonio Fernández, tradicionalmente reconocido como precursor de Borges, a quien podemos atribuir, entre otras invenciones, ésta de radicalizar la ficción. ¿Qué decir de la relación Borges Macedonio? Una primera paradoja: la inversión cronológica, ya que Macedonio, mayor que Borges, fue construido como personaje literario en gran medida por el homenaje que su memorable discípulo le brinda con su ensayo Macedonio Fernández. Un primer efecto se produce porque para muchos lectores e incluso críticos, el saber de Macedonio, de su escritura, está mediado por una previa lectura de Borges, dado que el exótico e inclasificable escritor permaneció en gran medida inédito hasta mucho después de su muerte y Borges tiene conciencia de ello, como se demuestra con la lectura del ensayo "Kafka y sus precursores", incluido en *Otras Inquisiciones*, donde se despliega teóricamente esta relación genealógica, según la cual se invierte el orden presuntamente natural de la cronología, puesto en escena en torno de las nociones historicistas de precursor y epígono. En la concepción de la historia literaria tradicional, parece obvio pensar que el precursor es aquel que viene antes y si nos preguntáramos antes de qué la respuesta sería antes del gran escritor, de alguien cuya obra significa un corte, un hito, un cambio o una ruptura que modifica las poéticas y el modo mismo de concebir la práctica de la escritura, aquello que Macedonio llamaba el "belarte". Del mismo modo, epígonos son quienes siguen las huellas de ese fundador.

Sin embargo, Borges ofrece otra explicación muy diferente de este supuesto común a toda historización literaria tradicional, y al comentar a los precursores de Kafka, escribe: "creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas". Luego de registrar algunos de esos precursores en el debido orden cronológico, los somete a un método comparativo que permite descubrir que, si bien todas las obras mencionadas se parecen a Kafka, no tienen entre sí ninguna similaridad. Lo que las une es, justamente, la posibilidad de leerlas desde la escritura de Kafka. Si esta escritura cronológicamente posterior no hubiera existido, tal operación comprensiva no sería posible. Este mismo argumento había sido ya esbozado en el ensayo, del mismo volumen, que dedica a Nathaniel Hawthorne, donde se analiza, con un detenimiento en detalles argumentales poco común en la crítica borgeana, el cuento *Wakefield*, al que se califica de "ominosa parábola" cuya atmósfera prefigura las de Kafka. En ambos textos, hay frases idénticas, que se sintetizan en la siguiente conclusión: "En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que todo escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro."[19]

Borges reconoce como maestro a Macedonio y escribe su "Macedonio Fernández", donde, podríamos decir, inventa la ficción biográfica macedoniana. Desde una mirada de superficie, pareciera entonces, que hay demolición de Lugones, y consagración de Macedonio, pero ¿es realmente así? Si miramos más finamente, podríamos observar la ambivalencia de estas actitudes. Es así que, respecto de Lugones, una vez muerto, ya Borges es un escritor consagrado. No hay necesidad ya más de parricidio entonces: el otrora joven vanguardista es ahora el que ha generado su propia obra, su ficción biográfica de destino literario construyendo un canon donde confluyen el saqueo y la nivelación de otras cul-

turas y tradiciones, y su lectura particular de nuestra propia cultura, especialmente en las reescrituras de la gauchesca, tanto como en los ensayos críticos que le dedica, con los que Borges demuele la interpretación nacionalista de fin de siglo. Contra Rojas, contra Lugones, Borges instaura su propia lectura del canon literario, a la vez que se autoconfigura como el Autor con mayúsculas, e instala en el archivo intertextual de la literatura el tomo de la enciclopedia borgeana, el tomo con la B de Borges.

El nombre autoral aparece, en este caso, como el Nombre por antonomasia y en esa ficción confluyen la persona empírica del autor "real", pero y especialmente, las figuraciones literarias, periodísticas —ese vasto material de entrevistas, declaraciones, y todo lo que ha sido archivado por múltiples medios no sólo escritos sino audiovisuales— que conforman el mito Borges en la institución literaria, en la construcción de la figura pública no sólo para el imaginario crítico-literario, sino para el público en general, para lo cual resulta central la conformación de sí mismo y del Nombre propio en la misma escritura. Una vez construida esta gigantesca operación, no sólo ya no hace falta demoler a Lugones, hasta se le puede dedicar un volumen de poemas *post mortem*, como en efecto, lo hace.

Apenas daré un ejemplo sobre un aspecto de esta enorme operación borgeana de escritura, cuya consideración detenida podría llevarnos muchísimo tiempo: su lectura/invención de la tradición cultural argentina. Como es de sobra conocido, la literatura del siglo XIX, especialmente la *gauchesca*, funciona como una bisagra que permite dibujar el mapa cultural pero a la vez redistribuir sus significaciones; es así que el tan mentado "europeísmo" que la crítica de signo nacionalista-revolucionario le reprochaba, aparece como un complejo operativo de "universalización" de lo propio a la vez que de apropiación devastadora de lo ajeno, pero no sólo de lo consagrado, sino de textos, escritores o poéticas —lugares literarios— no necesariamente relevantes en la centralidad cultural: del centro al margen y viceversa, las lecturas críticas que Borges hace de escritores, tradiciones y "clásicos" revelan la vastedad de este propósito.

Desde esta perspectiva, no solamente son importantes los ensayos críticos que Borges dedica a la *gauchesca* —canon de canon— sino algunos relatos que pueden considerarse una puesta en acto ficcional de sus valoraciones críticas. Es sabido que "El fin" es un cuento donde Borges reescribe el final, la conclusión del poema hernandiano. En el intersticio genérico que sesga la ficción y la lectura crítica, el texto es reescritura y a la vez, se niega a duplicar su objeto, corrigiendo radicalmente el texto ancestro. En efecto, Fierro muere en un duelo, como correspondería —según la lectura de Borges— a la narración de su vida tal como la presenta la primera parte del poema; vida marginal, fuera de la ley, producto de una violencia que es respuesta a la violencia que la "civilización" ejerció contra la "barbarie". Pero el texto es a la vez una puesta en relato de sus opiniones críticas, dispersas en ensayos escritos en muy distintas épocas. Me limitaré al ensayo "La poesía gauchesca", incluido en *Discusión*, de 1932. Su método es comparar "La ida", (esto es *El gaucho Martín Fierro*) con su continuación, "La vuelta", y esta comparación desmerece siempre a la segunda. Los argumentos borgeanos son de orden estético, lo que equivale a decir éticos e ideológicos. Ese antihéroe que por eso, según Borges, es un protagonista novelístico y no épico, está resignado a tener que matar, no cabe entonces que en la segunda parte aconseje a sus hijos que eviten derramar la sangre de sus semejantes y cargue las tintas sobre el remordimiento constante que tal actitud acarrea. Así se puede resumir una nueva refutación, esta vez genérica, a las posiciones fundadoras de los nacionalistas del Centenario: Lugones y Rojas. Adhiriendo implícitamente a quienes sostienen la tesis de que la novela es la épica de la modernidad, Borges advierte que ya en el siglo XIX la épica no podía darse; el héroe no está en armonía con el medio social sino en conflicto con él, por eso Fierro es un típico

héroe novelístico. Los términos con que Borges condena lo que para él constituye una carga didáctica que grava el poema son fuertes, y manifiestan la complejidad de matices en sus ideas sobre la práctica escrituraria: se desecha el juicio estético fundado en "el contenido", se condenan las marcas del lugar común y en el contexto del pasaje, el adjetivo "tradicional" está usado peyorativamente. El pasaje al que aludo es el siguiente:

> Inferir la ética del *Martín Fierro* no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades foráneas que lo epilogan, es una distracción que sólo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar.[20]

La contraversión que elabora el cuento corrige el "error" hernandiano, no sólo al postular virtualmente la imposibilidad de esa segunda parte, una vez muerto el protagonista, sino por la ironía presente en el diálogo entre Fierro y el Moreno, paciente vengador que lo espera hace siete años (período transcurrido entre las respectivas publicaciones de "La ida" y "La vuelta"). El diálogo se encarga de hacer saber indirectamente al lector tanto las motivaciones del vengador, cuanto las identidades de ambos hombres, pues el punto de vista de la narración está siempre instalado en el saber deficiente de Recabarren, patrón de la pulpería, quien ha visto desde su ventana al jinete que se aproximaba: "Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, *pero no la cara del hombre* [...]"[21] y ha prejuzgado al negro: "Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo."[22]

El diálogo condensa en su convergencia/divergencia los dos registros de la reescritura: corrige a Hernández y amplía al Borges crítico del pasaje citado en referencia a la actitud ética ante la muerte y al código del coraje. En primer lugar, la estilización lingüística que omite todo "color local" —esta omisión recatada es otra de las marcas de la escritura borgeana, así como uno de sus postulados estéticos explícitos en la crítica y uno de los méritos que destaca en Hernández— se distancia de la convención gauchesca del texto ancestro; sólo ciertos giros sintácticos como "una porción de días" y la retórica de la cortesía, bastan para ubicar la atmósfera arcaica:

> Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:
>
> —Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.
>
> El otro, con vos áspera, replicó:
>
> —Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.[...]
>
> —Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.
>
> —Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud.
>
> El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla.
>
> —Les dí buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y que no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.
>
> Un lento acorde precedió la respuesta del negro:
>
> —Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros."[23]

Es fácil percibir cómo, mediante la risa con que Fierro se burla de su propia didáctica, se connota el absurdo que Borges denuncia: el contraste entre los consejos moralizantes y una conducta que responde al código no escrito del honor que acepta el desafío con la muerte y reconoce el derecho a la venganza. Sarlo, al leer este texto, invierte la significación ideológica de ambas derrotas: la payada y la muerte, al escribir: [...] "Fierro es derrotado por alguien que no había podido derrotarlo en el poema de Hernández: un Moreno, un

hombre de la raza que Fierro había insultado".[24] Mi lectura se permite una discrepancia: si repasamos el diálogo citado, veremos que instaura la distancia social entre ambos gauchos; pese a ser un perseguido y un marginal, Fierro le dice de "vos" al Moreno, mientras éste lo apela como "usted, señor".

Si la escritura es ficción y la ficción puede ser autobiográfica y biográfica, puede ser también la muerte, —así ocurre en "El milagro secreto", donde el personaje, oscuro escritor de Praga, al terminar de escribir en su mente el drama que justificaría su vida, es alcanzado por la descarga de fusiles que lo aniquila—, entonces el heroísmo, las acciones guerreras, el código del coraje y el canto a los antepasados guerreros, son otras tantas escrituras deglutidas por el gran libro universal que es el archivo intertextual de la literatura. Todos estos motivos tan comentados por la crítica, que pueden resumirse en la figura trazada en el verso borgeano: "aquellos cuyo austero oficio era el coraje", se contrastan temáticamente con las figuraciones poéticas y narrativas de los hombres de letras, de los contemplativos. Pero, así como las tradiciones culturales —reales o ficticias— se homologan en el enciclopédico imaginario intertextual, también esos motivos, enfrentados si los vemos desde su ubicación en un campo semántico de opuestos, pueden ser leídos como intercambiables al ser deglutidos por la escritura, incorporados por una operación que construye sus archivos como Biblioteca infinita.

Recordemos a Juan Dalhmann, tranquilo bibliotecario y ávido lector, cuya vida está cifrada en las letras: lo define un criollismo idealizado y literario, "aunque nunca ostentoso" que lo condiciona a preferir, precisamente por razones de romanticismo literario, entre sus dos linajes contrapuestos, la rama materna de los Flores, la de los fundadores guerreros. En el imaginario del deseo, Dalhmann no se resigna a morir miserablemente de una septicemia en el sanatorio, apresado por las cotidianas servidumbres de la enfermedad, y por ello recurre a la única libertad que le queda, la del imaginario narrativo, y elige escribir su muerte de otra manera: —¿soñada en el delirio de su agonía, o efectivamente aceptada en un anacrónico duelo a cuchillo, como en la literatura gauchesca que amaba?— situándola en el mítico Sur, "a cielo abierto y acometiendo". Me interesa señalar los rasgos "autobiográficos" de este relato, a menudo descubiertos en estudios críticos. La coincidencia en las "vidas" de Borges/Dalhmann: los dos bibliotecarios y lectores de profesión, con la memoria acostumbrada a las estrofas del *Martín Fierro*, ambos procedentes de dos linajes contrapuestos, el común criollismo literario, el conocimiento libresco de la campaña, la constante relectura de *Las mil y una noches*, y sobre todo, la circunstancia de haber padecido Borges una septicemia en 1939, luego de la cual escribe algunos de sus más célebres cuentos fantásticos, da cuenta de esa interpretación. Tal vez resulte inútil explicar que, para mi lectura, las coincidencias "reales" no son lo importante: Laprida, Cruz, Dalhmann o Borges son la productividad significante de la escritura que apunta a la posibilidad imaginaria de escribir —inventar— el destino.

Para terminar estas líneas, algunas reflexiones más sobre la construcción de las figuraciones del sujeto en la autobiografía poética, que, desde la tensión escrituraria cuya dinámica proviene del movimiento oscilante de las polaridades vanguardistas a las que me he referido, también puede detectarse en la bifurcación de la máscara identificatoria del sujeto poético Borges con el autor Borges.

Con autobiografía poética me refiero a lo teorizado por Nicolás Rosa (1991) rebatiendo la legalidad del encuadre genérico propuesto por Lejeune (1974), donde se presupone la congruencia entre autor, narrador y personaje[25]. En una consideración mucho más amplia y desde la categoría teórica de escritura, Rosa habla de "escrituras del yo" y, desechando el criterio taxonómico del género, demuestra cómo en la escritura se desestima la identidad del

autor-personaje o del autor-narrador, ya que el lector es devorado por el aparato ficcional. Nada más ajustado para aludir a las marcas inscripcionales pendulares y contradictorias con que el yo-Borges se autoescenifica en la construcción de su máscara poética. Es así que el linaje familiar, los motivos del culto a los héroes y a los libros, lejos de constituirse como continuidades monovalentes, se incorporan al aparato ficcional que construye la Biblioteca borgeana, son parte de la literatura misma. El juego autobiográfico entre memoria/olvido ("la memoria, esa forma del olvido", dice en "El ciego", poema de *La rosa profunda*) genera los rostros que alternativamente se identifican y se separan del linaje heroico. El sujeto poético se incorpora, a veces, desde la sombra del sueño a las sombras de sus mayores muertos, como es el caso del regreso a los campos de los Acevedo, luego de tres generaciones, cuando "[...] nos hemos unido y confundido,/ yo en el sueño, pero ellos en la muerte", ("La busca", de *El oro de los tigres*), mientras que por el contrario, en ocasiones se caracteriza como hombre de letras, opuesto a los hombres de acción a quienes admira y canta. Así por ejemplo, este autorretrato en el poema "1972", de *La rosa profunda*:

No soy aquellas sombras tutelares
que honré con versos que no olvida el tiempo.
Estoy ciego. He cumplido los setenta.
No soy el oriental Francisco Borges
que murió con dos balas en el pecho.

Todos los rostros, las marcas de la discontinuidad escrituraria del yo son materia que fagocita la literatura, porque, al fin de cuentas, después de la muerte ¿quién lo sabe? sólo quede el Nombre, convertirse en literatura. Por eso es posible reescribirse y apropiarse de las palabras de su propio personaje, cuando Laprida/Borges escribe:

Llego a mi centro
a mi álgebra y mi clave
a mi espejo
Pronto sabré quién soy.
(Elogio de la sombra)

Notas

1 Las citas están tomadas, salvo indicación en contrario, de las siguientes ediciones de las obras de Borges: *Prosa Completa* (Vol. I y II), Barcelona, Bruguera, 1980 (en adelante P.C.). *Obra Poética,* Buenos Aires, Emecé, 1977 (En adelante, O.P.).

No es éste el lugar posible para debatir el concepto teórico de escritura. Tómese en cuenta que remito a las nociones postestructuralistas (Barthes, Kristeva, Foucault, Derrida), aunque no haya coincidencia completa respecto de lo que se conoció como "la muerte del autor". Naturalmente, no coincido con esta idea cuando estamos hablando del sujeto real, su ubicación en el campo intelectual o sus ideas concientes sobre literatura. Sí al hablar de escritura, adhiero al concepto del fluir proviniente del imaginario social, el archivo intertextual de la literatura y naturalmente, como proceso que excede las invenciones conscientes del autor. Roland Barthes observa que el texto es un campo metodológico y la obra es un fragmento de sustancia. " La obra es un proceso de filiación. Se postula una determinación del mundo [...] sobre la obra, una consecución de las obras en sí y una apropiación de la obra por su autor." "El texto se lee sin la inscripción del Padre [...]. La restitución del intertexto elimina la herencia". (Barthes, R., *¿Por dónde empezar?,* Barcelona, Tusquets, 1974, 77 y ss.). La escritura de Borges, al volver sobre sí la referencia de un modo obsesivo y al ubicar la cita de nombres consagrados, la *deriva* (desviación, per-versión o in-versión) de otros textos como matrices productivas de su propia ficción exhibidas en la trama misma de la narración y/o en su retórica, además de las múltiples maneras en que articula y confunde los roles prefijados (autor, narrador, personaje, transcriptor, traductor, etc.) con la figuración de su propia máscara, tiende a subsumir estas instancias. Logra así un efecto también dual: por un lado, la disolución de la categoría autoral en tanto paternidad de la escritura, por otra, la fijación de una Obra en la autogeneración de la Biblioteca que instaura su propia genealogía.

2 P.C., 457. La cursiva es mía.

3 Rodriguez Monegal, 1987. He consultado la última edición, *Borges. Una biografía literaria,* México, F.C.E., 1987.

4 P.C., 461.

5 O.P., 21.

6 Walter Benjamin abre su ensayo “El arte en la era de la reproductibilidad técnica” (Discursos interrumpidos, l, Madrid, Taurus, 1973) con una cita de Paul Valéry, poniendo en escena teórica el impacto producido por los nuevos medios técnicos sobre el concepto de las Bellas Artes, y las transformaciones de las categorías estéticas espaciales y temporales. Estas reflexiones tan conocidas me permitieron pensar la “modernidad” de Borges desde la perspectiva de las transformaciones de la escritura respecto del siglo XIX, independientemente de su trabajo con temas y motivos decimonónicos, que desde el criterio sustancialista son evidentemente arcaizantes.

7 O.P., 169.

8 *Ib.,* 550.

9 El ensayo de Saúl Yurkievich es uno de los más interesantes en este aspecto, dada su profunda sensibilidad crítica para la poesía y su tránsito de mucho tiempo por la producción de Borges. Consúltese “Borges: del anacronismo al simulacro”, en el tomo de *Revista Iberoamericana* dedicado a Borges, nº 125, 1983.

10 P.C., 74-75.

11 Borges, Jorge Luis, “Quevedo”, en *Otras inquisiciones,* P.C., 169.

12 O.P., 25.

13 Ib., 188-189.

14 Advierto que no considero esta reposición del poema narrativo como exclusiva de Borges. Es importante recordar que los jóvenes poetas de la generación llamada “del'60” (Lamborghini, Gelman, y muchos otros) intentan una poética que se opone a la de *Poesía Buenos Aires,* donde aún campeaba el surrealismo. Para esos poetas era importante reintroducir la dimensión cotidiana del sujeto poético y evadir el hermetismo proviniente de la estratificación de algunos procedimientos vanguardistas. Lo destaco aquí por tratarse del período “clásico” de la producción borgeana, donde el poeta regresa al archivo tradicional.

15 Me refiero a “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en *Revista Iberoamericana,* nº 118 y nº 119, 1982. Es importante destacar que críticamente nadie considera asimilable la voz del poema con el autor real. Simplemente, Mignolo reflexiona en función del estatuto lógico de la enunciación, que origina como efecto una “coincidencia” fictiva entre la figura social y la figura textual del poeta.

16 Sucre, Guillermo, *op. cit.,* 1974^{3}, 68.

17 La cuestión de Borges y la traducción merecería un trabajo aparte, pues este aspecto, como tantos que actualmente son centrales para la reflexión crítica y la teoría literaria, fue no solamente una de sus prácticas asiduas, (recuérdese, en sus inicios en España, las traducciones de los poetas del expresionismo alemán), sino objeto también de su reflexión. Puede consultarse, al respecto, el nº 15 de la revista del Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, Voces (Homenaje a Jorge Luis Borges), especialmente el trabajo de Sergio Pastormerlo, “Borges y la traducción”, 13-18, que explora los vínculos entre práctica y teoría en el caso de Borges. En cuanto al concepto más amplio de traducción al que aquí me remito, parte de las ideas de George Steiner sobre el lenguaje. Cfr., “Speech as translation”, *George Steiner: A reader,* New York, Oxford University Press, 1984, 369-384.

18 P.C., 42.

19 P.C., 228.

20 P.C., 31.

21 *Ib.,* 428. La cursiva es mía.

22 *Ib.,* 427.

23 *Ib.,* 428-429.

24 Sarlo, Beatriz, *op. cit.,* 92.

25 Para Nicolás Rosa, la escritura del yo trabaja el sistema inscripcional fundado en la marca del Nombre Propio. La legitimidad de tal constructo se instaura en el verosímil del yo y su relato. Rosa acentúa, desde un marco teórico lacaniano, esa trama identificatoria por la cual se explica el deseo de ejecutar el borramiento de los Nombres del Padre. Además de constituir una mirada teórica más productiva que la taxonómica, estas reflexiones permiten observar cómo se produce el juego borgeano con su linaje y con su propio nombre. Cf., *El arte del olvido. Sobre la autobiografía,* Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Mundos posibles en la narrativa de Borges[1]

Margarida Aritzeta
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

Leibniz introduce el concepto de *mundo posible* como estado de cosas alternativo a un estado de cosas dado. El concepto se ha desarrollado desde la lógica modal y se ha aplicado a diversos campos del conocimiento para desarrollar propuestas de especulación teórica. Desde la literatura algunos estudiosos lo han utilizado para trabajar la ficción literaria desde una perspectiva semántica.[2] Umberto Eco o Lubomir Dolezel, entre otros, han hablado de los mundos narrativos como mundos posibles.[3]

Un mundo posible literario es un conjunto semántico de carácter ficcional[4] que se expresa lingüísticamente. Pero hay diferencias importantes entre el concepto teórico de mundo posible de la lógica modal y el mundo posible literario, por lo que los teóricos de la literatura prefieren hablar de mundos de ficción en vez de hacerlo de los mundos posibles literarios para evitar equívocos conceptuales.

Así como el concepto lógico de mundo posible hace referencia a un mundo vacío o a una posibilidad de especular a partir de un modelo, los mundos posibles literarios son lo que se llama "mundos amueblados", porque son mundos habitados por unos individuos dotados de unas determinadas cualidades desde el preciso instante en que una voz arranca a hablar y lo funda: en el acto de su fundación esta voz ya se instaura como hablante (y, por lo tanto, como individuo que puebla aquel mundo) y a medida que describe el modelo de mundo (con el mismo lenguaje con que lo construye) le da realidad plena: no hay manera de describirlo si no es "llenándolo". Para que nos sea accesible un mundo de ficción ha de tener sus reglas, sus códigos, su estado de cosas, sus objetos y cualidades, que iremos desplegando a medida que lo relatamos o lo leemos. En todo caso se trata de lo que se ha convenido en llamar un "pequeño mundo"[5], porque cabe en un relato o en un texto y porque está obligado por su misma naturaleza textual (no tiene otro ser que el texto) a facilitar toda la información de sí mismo a través de este texto finito por el cual y a través del cual se construye. Por ello se dice también que es un mundo handicapado o incompleto: ya que no puede ser infinito, ya que ningún texto lo es,[6] éste dejará siempre muchas lagunas de información sobre aquel mundo, que no podremos rellenar fuera de él.

Sin embargo un mundo posible literario, o un mundo de ficción,[7] no propone tan sólo una alternativa ficcional a un estado de cosas propio de la vida cotidiana, sino que de hecho es una alternativa a otros mundos ficcionales, ya sean fundados o futuros. Un mundo posible se puede construir en el pensamiento de alguien que lo organiza, siguiendo la textura de un sueño. Pero sólo es literario si se formula lingüísticamente. De esta manera, a partir de su formulación textual se podrá acceder a él, mediante la lectura o el juego intertextual.

A menudo pensé que la obra literaria de Borges era, entre otras cosas, la formulación artística de la teoría de los mundos posibles narrativos. Sus relatos nos muestran directamente los más diversos caminos de la fantasía (y del lenguaje) y a la vez ponen en evidencia que la contemplación del objeto artístico es con frecuencia más evidente y eficaz que su análisis teórico. Por otra parte, Borges decía en una de sus conferencias sobre la poesía que hablar teóricamente no es sino una muestra de la haraganería y del tedio.[8] Voy a adelgazar, pues, el discurso teórico. Nada más lejos de mi intención que haraganear o provocar el tedio de los asistentes al Simposio, y mucho menos en memoria o en nombre de Borges.

Los relatos de Borges producen el placer elemental de un lenguaje muy ajustado y tenso y al mismo tiempo el placer intelectual y visceral de jugarse continuamente la vida en un interrogatorio a cara o cruz con la esfinge. No en vano es Borges un admirador de los enigmas policiales. Pero sus mundos ficcionales, sus apócrifos, sus palimsestos, arrastran también inevitablemente hacia el comentario erudito y la tentación crítica.

Intentaré leerlo artísticamente a fin de no privar a los asistentes a este Simposio del placer del texto, de aquella "*jouissance*" de que nos hablaba Barthes. Procederé a un recorrido sobretodo intuitivo por sus laberintos, por el fondo de sus espejos, que es una forma de recorrido inagotable. Intentaré seguir el consejo que él mismo nos daba al comentar la *Comedia* de Dante, una de sus obras más queridas:

> Nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora.[9]

Esta aproximación inocente a la obra implica dejarse llevar por su contemplación, sentir la fruición, la sensación casi física de la percepción artística. Decían los románticos que el acceso al conocimiento se puede dar por la vía de la idea estética, que se produce intuitivamente, o la del pensamiento racional. Diderot escribía que la poesía supone una exaltación del pensamiento que casi participa de la inspiración divina; acuden al poeta, afirma, ideas profundas, cuyo principio y resultado ignora: estas cosas admiran al filósofo, que no las consigue penetrar sino a través de largas meditaciones. La obra de arte es la formulación concreta de la idea estética, que nos puede mostrar directamente cosas muy complicadas, pero también es fruto de la capacidad expresiva del individuo, que le viene dada por su capacidad de pensar. Coleridge decía que el arte es fruto de la imaginación, en tanto que facultad consciente del individuo, más que de la fantasía, que es incontrolable (a pesar de su "Kubla Khan", o quién sabe si como lección del mismo). Borges recogía esta paradoja romántica cuando decía en el prólogo de *La rosa profunda* (1975):

> La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico [...] es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso.[10]

Teniendo pues en cuenta esta paradoja más aparente que real, Borges escribía: "Yo soy un lector hedónico [...] busco emoción en los libros"[11]. Emoción que hay que entender como visceral y a la vez intelectual.

Ahora bien, ¿cómo funciona este mundo de fruiciones y ficciones?

A pesar de que Borges asimila el poeta (y el místico) con el soñador y habla continuamente de sueños, tiene conciencia plena de que sin lenguaje (sin escritura) no hay literatura, que el mundo de ficción no existiría si se quedase en el estadio de la idea. Los seres humanos, dice, estamos hechos para la memoria, para el arte o para el olvido. El

cuento titulado "991 AD", del libro *La moneda de hierro* tiene dos momentos absolutamente geniales en que los personajes se formulan esta necesidad de hablar para conocer y de cantar artísticamente para no sucumbir al olvido. Los guerreros nórdicos que se describen en el cuento se han batido bravamente contra el enemigo y en el fragor de la batalla han perdido a su caudillo. Ahora descansan brevemente, después del combate. Aidan, que toma la responsabilidad de acaudillarlos, les dirige la palabra:

> La gente lo seguía con atención. Iban recordando los hechos que Aidan enumeraba y que les parecía comprender sólo ahora, cuando una voz los acunaba en palabras. Desde el amanecer habían combatido por Inglaterra y por su dilatado imperio futuro y no lo sabían.[12]

Los guerreros saben que todos van a sucumbir en la próxima batalla. Y es por ello que Aidan obliga a Werferth, el poeta, a alejarse del combate, con el fin de que les pueda salvar en la memoria de los pueblos a través de sus versos.

> Tienes que renunciar a la contienda, para que perdure el día de hoy en la memoria de los hombres. Eres el único capaz de salvarlo. Eres el cantor, el poeta.

Mientras unos se alejan hacia la muerte, que es el olvido, el poeta ya empieza a fijar la memoria de sus gestas:

> Werferth los vio perderse en la penumbra del día y de las hojas, pero sus labios ya encontraban un verso.

En el comentario a la *Comedia*, Borges incorpora una cita de Homero que dice: "Los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que contar" y otra de Mallarmé: "Tout aboutit en un livre".[13] Este es el destino de los seres humanos, la memoria convertida en arte para no sucumbir a la muerte.

¿Pero cual es el motor del relato? ¿A través de qué misteriosa alquimia la memoria se transforma en el discurso que teje un mundo de ficción? La respuesta se nos da en otro relato, "La busca de Averroes", cuando, después de mostrarnos a través de un diálogo sobre culturas la dificultad que tiene el filósofo para traducir Aristóteles desde el Islam, la historia acaba bruscamente y Averroes, literalmente, desaparece. Entonces, antes de que podamos preguntarnos qué ha pasado, Borges (narrador/autor implícito) añade al texto un comentario que nos facilita las llaves, no de la interrupción sino de la escritura:

> Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.[14]

Y ¿por qué? Pues porque flaquea la fe del autor en el personaje, en la coherencia del mundo que estaba construyendo, porque calla: "En el instante en que yo dejo de creer en él, Averroes desaparece"[15], escribe. Calla. Y Averroes ya no está ahí. Y con él se esfuma su mundo entero, tal como se esfuma el sueño al despertar, tal como se extingue todo el rumor del mundo cuando se corta la película. Cuando el pensamiento duda, cesa el lenguaje. Y con él, el mundo. Pero no desaparce lo que ya fue escrito, porque sin lo escrito no habría podido cesar la escritura.

Este es, pues, un relato sobre la escritura y no sobre Averroes. Y nos lo evidencia el hecho de que quien reflexiona en una "addenda" al final del relato interrumpido es una figura de autor, lo que conocemos modernamente como autor implícito, que existe sólo porque escribe un texto, y en la escritura del texto se construye a sí mismo como un autor que ha pensado de aquella determinada manera, sin lo cual no sería posible escribirlo, y si no lo escribiese ahora él no estaría pensando que lo que ha escrito es absurdo, y, por lo tanto, necesita escribirlo y rechazarlo para conseguir ser quien es.

> Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material

que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esta narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esta narración, y así hasta lo infinito.[16]

Ahora bien, la formulación literaria de la idea estética, la escritura, no tiene para Borges un camino prefijado. En el prólogo a *La rosa profunda* (1975), dice:

Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra.[17]

Y en su conferencia sobre "La Poesía", incluida en *Siete noches*, dice que su escritura busca los materiales en el estadio en que las cosas preexisten al acto creativo.

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que este algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.[18]

Sólo queda descubrir los diversos posibles y seguirlos como los caminos de un laberinto múltiple, como si fueran los de una memoria dormida, fijarlos lingüísticamente, artísticamente. Esta actitud, que Borges no sólo postula teóricamente sino que ejercita en sus relatos, algunos de los cuales admiten y ejecutan diversas alternativas simultáneas de protagonistas y acciones, es la que me acerca más el mundo literario borgesiano a la teoría de los mundos posibles. Sin embargo su propuesta idealista, que presupone la existencia autónoma de las ideas, lo sitúa en una poética mimética que no es la que ha sido desarrollada mayoritariamente por los actuales teóricos de la literatura (como Dolezel o Eco, que argumentan que la única realidad de la ficción reside en el texto y le niegan un referente real o incluso ideal). El recorrido por la obra de Borges sirve para ejemplificar más claramente su poética, que no negará, sino que confirmará la naturaleza textual de lo literario.

Ahora bien, ¿cómo se consigue (cómo lo consigue Borges) recorrer desde la literatura los diversos *posibles*?

En primer lugar nos encontramos con una dificultad: nuestro horizonte cultural y de lenguaje hace que nos movamos en el ámbito del pensamiento racional y el pensamiento racional se enfrenta al sueño, a la ficción, de tal manera que si no aplicamos a la lectura literaria lo que hemos convenido en llamar el "pacto de ficción", nuestro consciente se negará a aceptar lo que leemos.

Esta dificultad inicial nos podría hacer creer que los mundos posibles narrativos son alternativas a la vida cotidiana. Pero aceptarlo sería renunciar a la mayor parte de itinerarios que se pueden recorrer con la literatura. Sería aceptar que hay un punto de comparación fijo, que es la vida, a partir del cual se establecería la posibilidad de construir múltiples alternativas del mundo. Pero en realidad cada mundo posible narrativo se puede convertir en el punto de partida de otras y múltiples alternativas, sin necesidad de tener en cuenta si las referencias son reales o ficticias (o sea, meramente textuales), y ello puede permitirnos circular por el universo de la fantasía sin que haya un centro inmóvil (que a la postre tenga que ser el mundo real de la vida cotidiana) que sirva de referente, tal como ocurre con la arquitectura de "La Biblioteca de Babel". Entonces el límite de los mundos posibles, tanto en número como en cualidad, vendrá fijado tan sólo por los límites del lenguaje que los describe.[19]

La literatura supone otra mirada sobre las cosas, que se realiza con los ojos interiores, y cada variación lo es en el plano de la imagen (del pensamiento y la memoria).

Veamos como describe Borges esta mirada interior.

En "El Hacedor", Homero grita aterrorizado cuando descubre que se está quedando ciego. Después de esta desesperación primera, descubre que hay otra realidad distinta de aquella que sus ojos están dejando de ver, que es la realidad de la memoria, de la mente:

> Ya no veré (sintió) ni el cielo lleno de pavor mitológico, ni esta cara que los años transformarán. Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño.[20]

Y así es como se desvincula del vivir instantáneo del presente y se sumerge en el mundo de los sueños, de la literatura, donde ya empieza a percibir "rumor de gloria y de hexámetros".

Tanto o más inquietante, porque adivinamos el testimonio personal tras la metáfora, es esta variación de "El Hacedor" (en realidad Homero era una variación de sí mismo), que se titula "La ceguera". Aquí Borges describe y poetiza la paradoja irónica que lo ha llevado a ser director de la Biblioteca Nacional en el momento en que perdía la vista.

> Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el "Poema de los dones", que empieza: "Nadie rebaje a lágrima o reproche/ Esta declaración de la maestría/ De Dios que con magnífica ironía/ Me dio a la vez los libros y la noche".[21]

Pero no había perdido el don para toda clase de visiones, de tal manera que la experiencia le sirve para explicitar uno de los aspectos más característicos de su poética: la reivindicación del sueño.

> Tomé una decisión. Me dije: ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, debo crear otra cosa: debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido.[22]

El escritor, el artista, se sumerge en el sueño. Un mundo en que es difícil distinguir quién es el soñador y quién, el soñado, porque esta confusión de sujetos no contradice sus reglas, o en el cual, a lo largo de los años, se liman las diferencias, tal como ocurre en la "Parábola de Cervantes y del Quijote"[23], cuando los paisajes "reales" de la Mancha y el sueño de Cervantes que es Alonso Quijano, y el propio soñador, Cervantes, entran de lleno y por derecho propio en el mito. Porque, dice Borges, "en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin".

Es por esto mismo que decía, en el relato de Averroes, que al cesar el relato habían desaparecido esclavas, rosales "y tal vez el Guadalquivir". Si el río pertenecía a la ficción como esta Mancha del Quijote pertenece al sueño de Cervantes (y a ella pertenecía el río), al callar el autor desaparece también el Guadalquivir, como el resto de objetos imaginados, como la totalidad de su mundo.

Históricamente a menudo se han identificado los mundos literarios con los sueños. Bernat Metge lo hizo. Y Quevedo, y Calderón, tal como recuerda Borges, y, después de ellos, muchos otros. La diferencia entre el pensamiento racional, que atañe a la vida cotidiana, y la idea artística es evidente: "El intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas"[24], dice Borges. En su conferencia sobre Nathaniel Hawthorne[25], presupone sin embargo, la actividad consciente: "Si la literatura es sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño..." Y confirma en el prólogo de *El informe de Brodie*: "La literatura no es otra cosa que un sueño dirigido"[26], para el cual acepta, pues, la actividad artística como una fuerza directora, como el proceso ordenador de los sueños. En su conferencia "La pesadilla", en

la que nos habla del sueño como la más antigua de las actividades estéticas[27], hace notar que el sueño tiene el aspecto de representación dramática en cuya función intervenimos. Esta idea es sumamente interesante porque nos recuerda que en el sueño nosotros somos a la vez "todos" los personajes con los que soñamos, todos nos pertenecen, como también nos pertenece el mundo soñado y no tan sólo el personaje que representa que encarnamos en el sueño (y de ahí que no exista diferencia entre ser el soñador o el soñado). Asimismo ocurre también en la literatura en que cada personaje, cada objeto del mundo, es el autor (el autor implícito que diríamos hoy). Y entonces recuerda la cita de Shakespeare que dice que estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños[28]. Esta es una imagen feliz que reencontramos en *El halcón maltés*, de Dashiell Hammet, donde la materia de los sueños no somos nosotros sino un halcón inalcanzable, tan inalcanzable como las ilusiones de los protagonistas, y que el escritor Jaume Fuster utiliza como recurso para hablar de la literatura.

Es la pluralidad del signo propia de la literatura, dice Borges, lo que la acerca a la textura del sueño, que se presenta siempre bajo el aspecto de un símbolo múltiple: "Los sueños, que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas cosas"[29], se parecen a las ficciones, con sus múltiples códigos y su riqueza semiótica. De todas maneras una cosa es el sueño onírico y otra muy distinta el sueño literario (que ha de ser necesariamente fijado por la escritura, y aun a través de un procedimiento estético, para que lo consideremos literatura), porque el segundo genera siempre una actividad voluntaria, aunque se nutra de las fantasías de la mente no siempre buscadas ni comprensibles. Borges dice que "para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño"[30], pero no se está refiriendo a la construcción del objeto artístico, a la labor de la escritura, sino a lo que Kant identificaba como idea estética, que centra la vida, la reflexión y el interés del artista.

En el plano de la fantasía no hay diferencias entre mundos, tan ficcional es Peter Pan como Madame Bovary, el Averroes de Borges como la memoria de Homero que se da cuenta de su ceguera. Todo es invención. Pero nosotros establecemos entre estos discursos diferencias de credulidad. Es desde la perspectiva lectora (desde la pragmática) que marcamos estas diferencias, y lo hacemos porque aplicamos a la lectura nuestros códigos culturales, nuestras reglas de vida cotidiana. Es sólo desde nuestra percepción lectora, que tiende a valorarlo todo en términos de pensamiento racional y de vida cotidiana, que hablamos de ficciones verosímiles, inverosímiles, inconcebibles o imposibles.[31]

Veámoslo con detenimiento:

Podemos leer "La busca de Averroes" o "El Hacedor" como ficciones verosímiles. Nos presentan posibles alternativos a la vida cotidiana, imaginables en los términos de nuestras normas del vivir físico y cultural. Incluso nos presentan situaciones imaginadas bastante lógicas, que podrían ser creídas sin esfuerzo en el plano de la vida cotidiana, aplicadas a unos personajes que sabemos históricos.

Los diversos posibles alternativos de carácter inverosímil a una situación cotidiana se exploran en la ficción "La lotería en Babilonia".[32] Aunque de entrada ya sabemos de la existencia histórica y geográfica de un lugar del mundo real llamado Babilonia, del cual podemos obtener datos, por ejemplo, en la Enciclopedia Británica, que tanto le gusta citar a Borges, lo que se nos cuenta que ocurrió en aquel lugar desborda nuestras perspectivas de credibilidad y nos deja perplejos, porque este relato no se rige por las mismas reglas lógicas y epistemológicas que dominan nuestra vida cotidiana, tal como pasaba con los relatos que he citado anteriormente. En éste se dice que hay una Compañía que lleva a cabo unos sorteos que determinan las más diversas vicisitudes de la vida de sus habitantes:

la fortuna, la desgracia, la felicidad, la muerte; incluso las circunstancias de estos hechos, las variaciones posibles que se pueden dar de ellos, son fruto de otro sorteo secreto: a uno puede tocarle una fortuna, a otro un accidente, al de más allá un secuestro, una paliza, la muerte, un amor... y encima todo ello acompañado de todo tipo de detalles en su ejecución: lento, repentino, anunciado, doloroso... La Compañía es omnipotente, lo dirige todo en secreto, hasta incluso el canto de los pájaros, la dirección de los vientos o el brotar de las hojas. El número de sorteos para definir las modalidades de un acto es infinito y las posibilidades de cada sorteo también. Para recorrer todas las posibilidades del azar basta tan solo que el tiempo sea infinitamente divisible (tal como lo era el espacio en el mito de Aquiles y la tortuga). Babilonia no es otra cosa que la aplicación a la vida cotidiana de sus habitantes de los designios de un infinito juego de azares, donde nada se repite: "No se publica un libro sin alguna divergencia entre alguno de los ejemplares". Algunos dicen que la Compañía no existe, pero su poder es tan grande que no hay manera de saberlo con certeza. ¿Actúa al azar, como la naturaleza?, ¿como los dioses que la instauran?, ¿como el escritor que ejecuta en sus ficciones la selección arbitraria de una fantasía azarosa?

Veamos ahora qué ocurre con el relato "La Biblioteca de Babel". Sabemos que en el ámbito de la literatura se producen efectivamente las más diversas variaciones sobre los libros publicados anteriormente. Esta no es una afirmación extravagante, del tipo de "La lotería en Babilonia": podemos examinar las obras que se han ido produciendo a lo largo de la historia y ver que su conjunto, extraordinariamente numeroso y diverso, no es fruto de un azar o de una fantasía. La formulación literaria de esta realidad compleja es "La Biblioteca de Babel". Una biblioteca infinita, o periódicamente finita y repetida hasta el infinito, que contiene todas las variaciones posibles de la escritura, en todas las lenguas pretéritas, presentes y futuras. Ahora bien, esta biblioteca no es tan sólo una biblioteca. El relato comienza con estas palabras: "El universo (que otros llaman la biblioteca)"[33], que podríamos leer de momento en clave metafórica y apelar a la memoria física de la Biblioteca Nacional que dirigió Borges. Pero el relato no nos lo permite. O, por lo menos, no es sólo eso. Esta Biblioteca descomunal, que sería comprensible, verosímil, desde nuestra perspectiva cultural como metáfora hiperbólica, se nos hace inconcebible cuando se nos dice cuales son sus límites: los límites de una esfera formada por hexágonos, con una circunferencia exterior que tendría como centro cualquier hexágono. Sencillamente inalcanzable, porque si el centro es móvil, los límites también lo serán. La desmesura, el horror de lo ilimitado nos aleja de la verosimilitud. Y entonces nos damos cuenta de que se está hablando efectivamente del Universo, pero no se intenta describir "este" universo en el que estamos inmersos, sino la idea de Universo, que otros aplican al concepto de Dios, que ha preocupado a generaciones y generaciones de humanos, tal como leemos en "La esfera de Pascal", uno de los textos de *Otras inquisiciones*[34]. La Biblioteca, la esfera, es construible lingüísticamente pero no materialmente, porque se trata de una "esfera intelectual". No podemos concebir que en nuestro mundo exista una esfera que no tenga una delimitación espacial fija: si fuésemos caminando desde un hexágono interior en dirección a su corteza, hacia su límite, nunca llegaríamos al destino porque, a medida que nos movemos, nuestra posición en un hexágono siempre marcará el centro de la esfera. Vayamos hacia donde vayamos, y este es el horror de la desmesura y del laberinto infinito sin salida o sin lógica (como la "Ciudad de los Inmortales"), nunca alcanzaremos el final, del mismo modo que nunca podremos recorrer la mitad del camino de la tortuga si el espacio es infinitament divisible, si la mitad del camino es, por definición, un punto móvil, siempre situado en la mitad exacta de la distancia que se interpone entre nosotros y el final del trayecto.

Los mundos inconcebibles pueden estar poblados de objetos imposibles. Los llamamos imposibles porque, como los dibujos de Penrose, se pueden representar (dibujar y describir

lingüísticamente), pero no se pueden construir físicamente, porque tan sólo pueden existir en un mundo en el que rijan unas determinadas leyes de la física, del espacio o del tiempo.

La misma Biblioteca de Babel en tanto que arquitectura es un objeto imposible, como lo es el libro total de lomo redondo y, por lo tanto, hermético, inaccesible, que buscan los filósofos idealistas de Tlön, o sus libros de ficción, que "abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables"[35], de páginas infinitas, o el cono minúsculo y terriblemente pesado que ha atravesado los límites de un mundo inventado para instalarse en el "real". O el "Libro de arena". Algunos de estos objetos imposibles se encuentran en un mundo donde las cosas no tienen continuidad temporal en el espacio, tal como se explica en el mito de las monedas perdidas de Tlön, y tal como ocurre con el pensamiento de los Yahoos de "El informe de Brodie", que no tienen memoria porque su tiempo es instantáneo y puntual, no sucesivo, y no conciben las relaciones de causa-efecto ni la continuidad de un objeto a través del tiempo, motivo por el cual también cambian de número los discos azules de "Tigres azules", que aparecen y desaparecen a cada momento.

Pero intentemos encontrar historias imposibles, además de objetos imposibles. Una historia inconcebible, imposible es "El inmortal", y no por el hecho de que el protagonista pueda llegar a beber de las aguas del río de la inmortalidad, ya que solo éste aspecto nos mostraría sencillamente una historia inverosímil, o porque el relato contenga un objeto imposible, que es la misma Ciudad de los Inmortales, curiosamente próxima a algunas de las pinturas de René Magritte, sino por el hecho de que el protagonista es, a la vez, el tribuno de una legión de Roma, es Homero, es el autor de *Las mil y una noches*, es Shakespeare, porque se trata de una historia en la cual un hombre inmortal es todos los hombres, sin morir y tener que volver a vivir una y otra vez. No tan solo es inconcebible, sino que no puede realizarse en otro ámbito que en el del lenguaje que la describe. Más aún, a causa de la linealidad del relato, no nos damos cuenta de que es contradictoria y autodestructiva: Homero se encuentra consigo mismo y es a la vez diversos hombres. Si intentáramos reconstruir el diagrama de actantes, lo veríamos. También es imposible "La otra muerte", como lo es la novela (citada) de Ts'ui Pên de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Pero, ahora que he citado a Ts'ui Pên, quiero recordar que, antes de centrarnos en nuestra posición lectora, hablábamos de las alternativas ficcionales a una ficción dada, a la posibilidad de concebir, desde la teoría de los mundos posibles narrativos, que las variaciones no se dan por referencia a un estado de cosas fijo, que se consideraría verdadero, sino a cualquier estado de cosas, en relación con una referencia cambiante (tal como la entendía Leibniz y tal como situaríamos el centro o los límites de la Biblioteca de Babel). Esta formulación teórica se explicita estéticamente de una manera genial en *El jardín de senderos que se bifurcan*. El chino Ts'ui Pên había abandonado su vida regalada y se había recluído durante trece años para construir un laberinto infinito. Al fin de sus días tan solo fue capaz de legar al futuro una novela caótica y un pequeño laberinto de marfil. Todos pensaban que había construido su verdadero laberinto en un paraje secreto y nadie entendía el sentido de aquella novela disforme. Tan sólo Stephen Albert descubre que el hallazgo del chino consiste en un laberinto de tiempo y que este laberinto está expresado en la novela. Así lo comenta al descendiente de Ts'ui Pên, que encarna a la vez la figura de un espía que se ha refugiado en su casa:

> En todas la ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden

morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de este laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas.[36]

Leen. Y más adelante Stephen Albert concluye:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en alguno existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.[37]

En uno de ellos, efectivamente, que es el que nosotros leemos, el espía lo asesina.

La cita ha sido larga, pero vale por un volumen teórico entero, así como el semiólogo Yuri Lotman decía que un cuento breve de Txékhov era más denso que un manual de psicología.

También encontramos una buena explicitación estética de la teoría de los mundos posibles narrativos en *Examen de la obra de Herbert Quain*, donde se cita la obra *April March*, que es no tan sólo un ejercicio de regresión, sino también de alternativas múltiples.[38] En "El milagro secreto", Jaromir Hladik, condenado por la Gestapo a ser fusilado, imagina variaciones posibles de su muerte con el fin de alejar de la realidad, según el cálculo de posibilidades, algún horror que ya hubiese pensado:

Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca.[39]

En "La casa de Asterión" son infinitos también los juegos de simulación que experimenta el minotauro en el fondo del laberinto mientras espera el advenimiento de Teseo. También en "La muerte y la brújula", en el momento decisivo Lönnrot propone a Scharlach, su asesino, alternativas futuras de asesinarlo, de acuerdo con otra disposición del diagrama laberíntico que lo ha llevado a la trampa y a la muerte, convencido de que el tiempo es circular y todo se repite de infinitas maneras y en un número infinito de veces[40], tal como había pensado Ts'ui Pên. Scharlach, que no cree para nada en eso del retorno del tiempo, le dice que de acuerdo pero lo mata allí mismo con una gran tranquilidad.

En "La otra muerte"[41], Pedro Damián es el cobarde de la derrota de Masoller del año 1904. El coronel Tavares tiene de él un recuerdo vívido. Pero Damián, arrepentido de su cobardía, pide otra oportunidad para revivir la batalla. Y esta oportunidad le es concedida, tal como le fue concedido un tiempo virtual para concluir su obra a Jaromir Hladik, el protagonista de "El milagro secreto". Pero así como la obra literaria que Jaromir Hladik, el condenado a muerte, iba componiendo en el decurso del tiempo detenido quedó íntegramente en su pensamiento, y se perdió la memoria de ella con su muerte, Pedro Damián vive su segunda oportunidad por un tiempo dilatado, a lo largo de los años. Y ya viejo puede revivir nuevamente la batalla de Masoller a vida o muerte en las alucinaciones de la agonía. Corre el año 1946, cuarenta y dos años después de su muerte verdadera. Y en esta segunda oportunidad se comporta como un héroe. Pero no sólo eso, sino que esta agonía alucinada modifica desde el futuro la memoria "real" que los demás personajes

del relato conservaban sobre Damián, sin que se den cuenta del cambio que ha operado en sus memorias: al contrario, tanto antes, cuando decían que Damián había sido un cobarde, como ahora, cuando dicen que se batió heroicamente, sus recuerdos de Masoller (1904) son indudables.

En "La forma de la espada"[42] y en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto"[43], se cuenta la historia de un héroe que al final se demuestra como la historia del antagonista: se cuenta una historia pero a la vez su contraria. Cara y cruz de unos personajes opuestos, que encuentran su unidad en el mundo de los arquetipos platónicos, son también los relatos "Los teólogos" e "Historia del guerrero y la cautiva".[44]

Los mundos narrativos están delimitados y construidos por el discurso (por el texto), es por ello que algunos autores (Eco) nos dicen que son "pequeños mundos". Otros (Dolezel) insisten en el hecho de que son incompletos. Pero en realidad, cuando los evocamos una vez leídos, en nuestra imagen de aquel mundo tendemos a imaginarlos como completos. El filósofo del lenguaje Félix Martínez Bonati nos recuerda que la imagen que tenemos del mundo de ficción al leerlo no es lo mismo que el ser de este mundo, que es textual (y por lo tanto incompleto), y que mientras que en nuestra impresión de mundo lo imaginamos completo, el mundo en sí no lo es. Sabemos que mientras se explica una novela no se puede contar la totalidad del mundo que la contiene (historia, geografía, biología, conocimientos científicos, lenguajes, etc., en el cual se despliegan los personajes y las acciones). Pero tampoco recordamos nuestras leyes de mundo cada vez que hablamos, ni tan sólo las de la gramática. Se dan por supuestas. Dolezel recuerda que ésta es una forma mimética de considerar los mundos de ficción, a los cuales aplicamos un universo de lenguaje que se se inscribe en nuestro mundo real. Eco hace notar que en todo lo que acerca las leyes del mundo de ficción a nuestras leyes del mundo real, tendemos a completarlo prestándoselas: si en un relato se nos habla de un ser humano, aunque no se nos diga (o si no se nos dice lo contrario), lo imaginamos mortal, o capaz de tener hijos o de enamorarse...

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"[45] se describe la Enciclopedia de Tlön y se copian algunos fragmentos de uno de los volúmenes. En realidad lo que se está haciendo es crear la ilusión de mundo completo. Todo el relato es una ejemplificación de esta ilusión, a la cual algunas generaciones de humanos han dedicado sus energías imaginativas: han creado un mundo y lo han descrito enciclopédicamente; es decir, de la manera más completa posible. Pero el narrador no precisa siquiera darnos a leer la enciclopedia: sería una tarea inacabable (y fatigosa, por superflua, para seguir el relato): al fin y al cabo el mundo del relato es un sueño y un relato tiene principio y final, es relativamente breve porque lo que queremos explicar con él no es el mundo, sino lo que allí está sucediendo. Basta, pues, con sugerir que aquel mundo existe de acuerdo con unas reglas, basta citarlas o insinuarlas para que podamos inferirlas de la lectura. Y el relato cobra todo su sentido completo aunque el texto nos muestre un pequeño mundo necesariamente mutilado.

Es por ello que no podemos leer la Enciclopedia de Tlön, ni siquiera el volumen XI, porque es una enciclopedia citada y no existe ningún lugar posible donde buscarla sino dentro del relato en que se cita (el texto no la transcribe y lo que tenemos de ella es sólo una imagen de su existencia ficticia), mientras sí que podemos leer tranquilamente la *Enciclopedia Británica*, que pertenece a nuestro mundo y donde los discursos de realidad se refieren siempre a un mundo completo.

Borges dijo en más de una ocasión que su manera de escribir no da lugar a relatos largos. Ello no implica que sus mundos sean más pequeños que los de una novela larga. Al contrario, algunos de sus universos son vastísimos. Un ejemplo de brevedad del discurso e inmensidad del mundo que incluye es este cuento brevísimo que se titula "El juego":

> No se miraban. En la penumbra compartida los dos estaban serios y silenciosos.
>
> Él le había tomado la mano izquierda y le quitaba y le ponía el anillo de marfil y el anillo de plata.
>
> Luego le tomó la mano derecha y le quitó y le puso los dos anillos de plata y el anillo de oro con piedras duras.
>
> Ella tendía alternativamente las manos.
>
> Esto duró algún tiempo. Fueron entrelazando los dedos y juntando las palmas.
>
> Procedían con lenta delicadeza, como si temieran equivocarse.
>
> No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región.[46]

Advirtamos que ha bastado con la última frase para que nos podamos imaginar un universo de dimensiones tales en que tenga sentido la teoría del caos.

La longitud o brevedad del relato no tiene nada que ver con la vastedad del mundo. El procedimiento de la cita (a través de la cita, un texto, un objeto, un mundo, adquieren existencia), o la recurrencia al apócrifo, le dan los recursos necesarios para que podamos imaginar que los pequeños mundos narrativos son, en realidad, tan grandes como el de nuestra vida cotidiana, aunque sepamos que no lo son.

A través del procedimiento de la cita y de la enumeración de sus leyes se da existencia a los mundos inconcebibles, a los objetos imposibles. Es así como entendemos la metáfora del laberinto, la metáfora del doble, y la de los espejos. En el prólogo de "El informe de Brodie", Borges explicaba que los relatos siempre son complejos porque, en realidad, lo que postulan las palabras es el mundo:

> He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad.[47]

Son las leyes de mundo, de cada mundo, las que diseñan las alternativas posibles, sus múltiples variaciones pensables y narrables. Y las que nos permitirán ensayar la accesibilidad de los mundos narrativos, que es una manera de formular las posibilidades del juego intertextual desde una perspectiva semántica.

Es desde esta perspectiva que entenderemos que "El libro de arena" es una versión, digamos, "de bolsillo" de "La Biblioteca de Babel", y que no se precisa de la descripción de espacios inacabables para tener la idea de la infinitud:

> —Lo adquirí en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el *Libro de los Libros* vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba *El libro de arena*, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.
>
> Me pidió que buscara la primera hoja.
>
> Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.
>
> —Ahora busque el final.
>
> —También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:
>
> —Esto no puede ser.
>
> Siempre en voz baja, el vendedor de Biblias me dijo:
>
> —No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué estan numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.
>
> Después, como si pensara en voz alta:
>
> —Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.

Esta última formulación, tan sencilla y a la vez tan compleja, nos permite leer "El Libro de Arena" con la misma impresión de vastedad que "La Biblioteca de Babel", y entender que es tan factible imaginar el infinito como el absoluto: la síntesis de todo en una sola palabra, tal como ocurre en "UNDR", o en una frase, como en "El espejo y la máscara", donde se nos habla (sin mostrársenos) de "la escritura de Dios" resumida en 14 palabras.[48]

La formulación teórica de las leyes de mundo, necesaria para entender los mundos alternativos y los diversos posibles, del mismo modo que la existencia de los mundos encajados o enmarcados, se ejemplifica magistralmente en "El sur"[49]. Mientras Dahlmann acaricia un gato, piensa que él y el gato están en dos mundos distintos a causa de las leyes distintas que rigen su percepción de las cosas: "Pensó [...] que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante."[50]

Funes el memorioso se comporta en su percepción del tiempo como el gato de "El sur", o como los filósofos de Tlön, que se negaban a aceptar las relaciones de causa-efecto o la continuidad: "Le molestaba (a Funes) que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)."[51]

Funes no piensa, porque pensar es abstracción, es olvidar diferencias, y Funes sólo ve detalles. "Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso."[52]

Un mundo instantáneo y total como el que se puede ver cuando se mira el Aleph.

Tampoco piensan, tal como nosotros entendemos el razonamiento lógico y por este mismo motivo, los Yahoos, descritos en "El informe de Brodie". Por esta misma ley se rigen los discos azules de Tigres azules, mundo donde los filósofos buscan la sorpresa, no el conocimiento, que genera la perplejidad de los espectadores externos, los lectores y los viajeros: "Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce", dice el forastero, "la razón es una locura"[53]. Por esta ley del tiempo se condena al heresiarca de Tlön que intenta demostrar la continuidad a lo largo de la semana de unas monedas perdidas y más tarde aparentemente encontradas (de ningún modo recuperadas según el concepto que tienen en Tlön del tiempo). Argos, el troglodita inmortal que resultará ser Homero, vive también en un mundo sin memoria, porque es inmortal y en estas condiciones no precisa ni de la memoria ni del lenguaje. Mientras que el tribuno de Roma que acaba de llegar a la tierra de los Inmortales intenta comprender por qué el troglodita no reacciona al hablarle, porque no aprende a hablar, a pesar de sus intentos de adiestrarlo, cuando dice: "Pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo."[54]

La sucesión infinita del tiempo, reconoce el protagonista al final del relato, comporta todas las posibilidades de la combinatoria, incluso el silencio. En un período infinito pueden ocurrir todas las cosas. Homero había compuesto la *Odisea* y después se había olvidado de ella. Lo imposible habría sido no componerla cuando menos una vez.[55]

En todos los casos, la formulación, la descripción tan sólo de las leyes que rigen en una ficción, nos ayuda a comprender de una manera completa todo su universo.

Pero la perplejidad del espectador, que constata que las leyes de su mundo no le sirven cuando accede a otro (a través del viaje o a través de la lectura, en realidad siempre a través del relato o de la estructura de relatos enmarcados situados en la ficción) va destinada aún a probar otra de las tesis de Borges. El soñador, el espectador en este caso, que somos nosotros en tanto que lectores externos de sus ficciones, puede ser a su vez el personaje de la ficción que esté leyendo otro: nuestra perplejidad puede ser la perplejidad de alguien que nos está mirando y que contempla nuestras leyes y nuestra lógica como un absurdo incomprensible.

La aurora y el poniente

En "Las ruinas circulares", con mucho esfuerzo, el protagonista consigue crear, extrayéndolo de su pensamiento, un hijo suyo. Un pacto con el fuego le revela que las criaturas que han nacido de un sueño no pueden ser consumidas por el mismo. Al fin de los tiempos, cuando su hijo nacido del sueño incendia la selva desde el curso bajo del río y el templo circular donde él habita es pasto de las llamas, el protagonista, envuelto en fuego, se da cuenta de que su cuerpo no se consume y entonces entiende al fin que también él había sido hijo de un sueño.[56]

El mundo ficcional de Borges, repleto de citas y de apócrifos, capaz de formular "El libro de arena" o "La biblioteca de Babel", donde tienen cabida todas las variaciones posibles de la escritura, o de plantear la existencia del Verbo, que incluye todo el universo en una sola palabra secreta e inaccessible, es un ejemplo teórico de la intertextualidad y un ejercicio práctico de su aplicación. Porque en realidad, y él mismo nos lo muestra en multitud de escritos eruditos y apuntes, estos son los temas que han "fatigado" los filósofos de todos los tiempos, y que la escritura construye literariamente en la secuencia de formulaciones anteriores y futuras.

Un mundo narrativo, como mundo posible, tiene su realidad en el *continuum* de mundos alternativos, dados o posibles, tal como apuntaba al principio de este texto. La literatura tiene su lugar en el contexto de la cultura, así como el libro lo tiene en relación con la Biblioteca, tal como señalaba Foucault.[57] Todos estos aspectos están presentes en diversos relatos de Borges.

En su comentario a la *Comedia*, que ya he citado, Borges dice que Dante se incluye como viajero en su relato, así como Ulises aparece en la *Odisea*, o Hamlet en el interior de la obra de teatro que está mirando: "Dante sintió que Ulises, en algún modo, era él", y es por ello que desafía a la razón y acomete una empresa insensata (escribir) que lo lleva (a él y a Homero) al Purgatorio de la *Comedia*, como Ahab, el personaje de Melville, corre tras Moby Dick. Dice Borges que quiere creer que Melville había leído y olvidado la Comedia para volver a escribir este nuevo naufragio. Así como Borges (de la misma manera que Homero ha olvidado la *Odisea* en "El inmortal") ha leído/escrito y olvidado todo lo que había en la Biblioteca.

La escritura tiende a la autorreferencialidad[58] a través de un inagotable juego de espejos.

"Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare."[59]

Esta afirmación, que pertenece a Tlön y se repite con variaciones en "La forma de la espada"[60] y en "El inmortal"[61], supondría un enfoque conceptual de la identidad a través de los mundos. En realidad responde al pensamiento idealista de Borges. La práctica del juego intertextual (relatos que dialogan con otros relatos, los citan, los parodian, aportan variaciones), está infinitamente ramificada por todos sus textos y explicita versiones de una idea. Por ejemplo, Borges dice que toma la historia de "Las ruinas circulares" de una de las historias de Quain, *The rose of yesterday*. Dedica un volumen a las diversas variaciones sobre el héroe literario Martín Fierro, y todavía lo recupera en otros relatos y poemas recogidos en *El Aleph*, en *Ficciones* o en *El Hacedor*[62], porque cree que "el sueño de uno es parte de la memoria de todos".

Mundos textuales que dialogan, por tanto, con otros mundos de autoría diversa. Mundos que incorporan el dialogismo con el lector en su estructura, cuando recogen, en el momento de publicar el texto las aportaciones de sus amigos, ya sea en la primera edición, ya en las sucesivas (o simulando reescrituras), que han discutido con él las características de aquel mundo y le han aportado ideas, matices, variaciones. La escritura de muchos es una sola escritura. Podemos encontarnos con la voz de Ernesto Sábato introduciendo

elementos en "El Inmortal". De Letizia Álvarez de Toledo en "La Biblioteca de Babel", de Maurice Abramowicz en "Tres versiones de Judas", el juego con Bioy Casares en "Tlön,...", con Ulrike von Kühlmann en "La otra muerte". La literatura establece diálogo con autores y obras, con los mundos más diversos de todas las culturas conocidas y de todas las épocas, al margen de las limitaciones de la cronología. Las voces diversas, contemporáneas y pretéritas, se integran en el discurso borgesiano de la Literatura y pasan a formar parte de los sedimentos de la ficción (donde el sueño no se diferencia de la vigilia, porque vigilia y sueño no son sino sombras de una realidad ideal). Esta práctica, que cualquier autor tal vez habría podido ampliar si hubiera conseguido dominar los numerosos volúmenes de todos los hexágonos de la Biblioteca, es una empresa a todas luces temeraria por tratarse de un ser humano, y le hace hablar con admiración del concepto que tienen los pueblos orientales del estudio de la literatura, que deja a un lado el orden cronológico y el enfoque histórico. En su conferencia sobre *Las mil y una noches*, decía:

> No hay historias de la literatura persa o historias de la filosofía indostánica; tampoco hay historias chinas de la literatura china, porque a la gente no le interesa la sucesión de los hechos. Se piensa que la literatura y la poesía son procesos eternos. Creo que en lo esencial tienen razón.[63]

La literatura, al fin y al cabo, no es sino el intento de trascender las limitaciones del ser humano, que se siente finito en les sus possibilidades de conocimiento y destinado a la muerte, a la nada. En la ficción "El Inmortal", lo formula en estos términos: "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del mundo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras de otros..."[64]

El escritor, el lector, el artista, en su afán por trascender y trascenderse, consigue poblar un mundo imaginario de sueños, donde la belleza se esconde en cualquier rincón y de una manera inesperada. Borges no cree que la belleza sea el privilegio de unos pocos, el don de una minoría. En un comentario sobre los clásicos, afirma:

> Hacia el año 30 creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero.(65

No hay un solo territorio en el que reine el arte: ni una sola cultura, una sola lengua, un solo grupo, minoritario, de artistas elegidos. Los contrarios se encuentran en uno solo en el reino de Dios. No cabría pensar de otro modo con un concepto global de la cultura que inclye un mundo como el de "La Biblioteca de Babel". Borges argumenta:

> Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu. Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson. La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.[66]

Desde esta perspectiva puede concluir que "clásico" es aquel autor, aquel libro que las generaciones de lectores, "urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad".

He leído a Borges como un clásico. Como se leen las palabras de un clásico recojo para cerrar mi intervención lo que me ha parecido un resumen transparente de su poética de los mundos posibles narrativos, condensada en el epílogo de "El Hacedor" con una imagen bellísima:

> Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.[67]

Notas

1 El original de esta conferencia fue leído en el Simposio en catalán.

2 J.M. Pozuelo Yvancos señala que la ficcionalidad no es una zona más de la Teoría Literaria, sino un eje que está incidiendo sobre sus diferentes aspectos. Afecta, por un lado, a su ontología: qué es la literatura; por otro, a la pragmática: cómo se emite y se recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta, así mismo y de manera medular, a una teoría de los géneros. Pozuelo Yvancos, J.Mª, *Poética de la ficción,* Madrid, Síntesis, 1993, 66.

3 En el año 1985 se celebró un Coloquio Internacional sobre "mundos posibles", cuyas actas editaba Sture Allen en 1989. Desde entonces, la bibliografía sobre el tema se ha multiplicado. En la Universidad Jaume I de Castelló se dedicaron unas jornadas al tema, en las que el profesor Pozuelo Yvancos pronunció una conferencia que reproducía detalladamente la propuesta de Dolezel (Dolezel, Lubomir, "Verdad y autenticidad en la narrativa" en Garrido Domínguez, Antonio (ed), *Teorías de la ficción literaria,* Madrid, ARCO/libros, 1988). En la Universidad de Murcia se celebró un importantísimo Coloquio Internacional en 1994, con la presencia de Dolezel, Cesare Segre y Félix Martínez Bonati, cuyas actas se publicaron en 1996, editadas por José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente. El año siguiente Antonio Garrido publicó una selección de textos sobre los mundos de ficción literaria, que no habían sido traducidos anteriormente al español, con una introducción interesante pero a veces confusa terminológicamente (porque proponía un sincretismo teórico no siempre posible y describía las propuestas de Dolezel de acuerdo con su visión del tema y su terminología, no la de Dolezel) sobre el estado actual de la cuestión. De todos modos la publicación del volumen y lo que en él se dice es muy iluminador.

4 Martínez Bonati, desde la Filosofía del Lenguaje, prefiere llamarlo *ficticio* o *fictivo. Vid.,* para este aspecto, Martinez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria,* Barcelona, Ariel, 1983 (1960) y del mismo autor, *La ficción narrativa (su lógica y ontología),* Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.

5 Eco, Umberto, *Els límits de la interpretació,* Barcelona, Destino, 1991 (1990).

6 A no ser que entendiéramos como texto (como hace Foucault) el murmullo continuado de todas las hablas desde que el ser humano aprendió a hablar: en este caso el «texto» sería, si no infinito (porque tiene un principio y se presume, de la misma manera, que tendrá un fin), por lo menos equivalente a todo el espacio cultural que se desarrolla en él y a través de él.

7 Martínez Bonati señala que el hablar de la literatura es siempre un hablar ficticio y que el término "mundos de ficción" incluye no sólo los géneros narrativos y dramáticos (en la línea de lo que Aristóteles denominaba poesía, regida por la verosimilitud y no por el concepto de verdad, frente a la *historia*), sino que éstos incluyen también los discursos poéticos, sean o no líricos. *op. cit.,* 1992, 28.

8 Borges, Jorge Luis, *Obras completas,* Barcelona, Emecé, 1997, III, 258 (En adelante, O.C.)

9 Borges, Jorge Luis, O.C., III, 220.

10 *Ib.,* 77.

11 *Ib.,* 217.

12 Tanto ésta como las dos citas que siguen pertenecen a "991 AD", de *La moneda de hierro,* O.C., 144.

13 O.C., III, 209.

14 Borges, Jorge Luis, *El Aleph,* Madrid, Alianza Editorial, 1989, 103.

15 *Ib.,* 104.

16 *Ib.,* 104.

17 O.C., III, 77.

18 O.C., III, 257.

19 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logicus-philosphicus,* Josep Mª Terricabras (trad.), Barcelona, Laia, 1981.

20 O.C., II, 159.

21 O.C., III, 278.

22 *Ib.,* 278.

23 O.C., II, 177.

24 O.C., III, 290.

25 O.C., II, 48.

26 O.C., II, 400.

27 O.C., III, 221-231.

28 O.C., III, 224.

29 O.C., II, 61.
30 O.C., III, 223.
31 *Vid.,* para este aspecto, Eco, Umberto, *Els límits de la interpretació,* Barcelona, Destino, 1991.
32 O.C., I, 456.
33 Borges, Jorge Luis, *Ficciones,* Madrid, Alianza Editorial, 1994, 89.
34 O.C., II, 14-16.
35 *Ficciones,* ed. cit., 28.
36 *Ib.,* 36.
37 *Ib.,* 37.
38 *Ib.,* 84.
39 *El Aleph,* ed. cit., 167.
40 *El Aleph* y *Ficciones,* 69 y 163.
41 *El Aleph,* 81.
42 *Ficciones,* 133.
43 *El Aleph,* 125.
44 *Ib.,* 37 y 49.
45 *Ficciones,* 13.
46 O.C., III, 182.
47 O.C., II, 399.
48 *El Aleph,* 123.
49 *Ficciones,* 195.
50 *Ib.,* 199.
51 *Ib.,* 130.
52 *Ib.,* 131.
53 O.C., III, 384.
54 *El Aleph,* 18.
55 *Ib.,* 22.
56 *Ficciones,* 61.
57 Para estos aspectos, Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura,* Barcelona, Paidós/ICE UAB, 1996.
58 *Vid.,* Barthes, Roland. *Le plaisir du texte,* París, Editions du Seuil, 1973 y Foucault, Michel, op. cit.
59 "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones,* 26.
60 *Ib.,* 138.
61 *Ib.,* 24.
62 *Vid.,* para *El Aleph,* 59; *Ficciones,* 186 y *El Hacedor,* O.C., II, 175.
63 O.C., III, 237.
64 *El Aleph,* 28.
65 O.C., II, 151.
66 *Ib.,* 151.
67 O.C., II, 232.

Borges y el canon, o de cómo ser un clásico. Borges y el canon argentino

María Caballero
Universidad de Sevilla

La argentinidad de Borges, zarandeada entre la acusación de cosmopolitismo evasionista, por un lado, y un cierto criollismo folklórico muy ligado a sus primeros años de escritor, por otro, es un asunto que no ha dejado de interesar a la crítica[1]. Al respecto habría que recordar cómo ya en "El escritor argentino y la tradición" Borges postula una literatura que le va a permitir inscribirse en el canon argentino y, al mismo tiempo, abrirlo a la literatura universal, al parnaso clásico ligado al Occidente. En esa temprana fecha (recordemos que el artículo está incluido en *Discusión*, [1932]) el escritor ha cerrado su periplo europeo, es decir, las primeras publicaciones españolas de cuño expresionista y toque revolucionario recogidas hoy por Gloria Videla, Carlos Meneses y algunos otros. Y se ha desmarcado ostensiblemente del ultraísmo, renegando de los infantiles argentinismos de la poesía que escribiera durante esta década. No hay sino recordar sus lúcidas palabras que apuntan a un taller metaliterario, a un olfato atento al fenómeno creador propio:

> Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla: pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.[2]

Víctor Farias[3] y Rafael Olea Franco[4] han trabajado sobre los textos que Borges, consecuente con esa temprana autorreflexión metaliteraria, ocultó celosamente y se negó a reeditar. No quiero entrar ahora en la polémica sobre la licitud o ilicitud de esa reedición. Voy al fondo de la rápida maduración borgiana. Y para ello, vuelvo al análisis de ese importante texto iniciático que es "El escritor argentino y la tradición". Sus tesis son muy conocidas. El artículo se estructura en dos partes. Dice Borges: "Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición".[5]

Problema que, como ha recordado Arturo Echavarría en su fino análisis sobre América y (en) Europa: "Borges y la tradición literaria", tiene mucho que ver con la "existencia virtual o actual de una autonomía cultural, en especial de una autonomía literaria americana."[6] Pero volvamos a Borges. En el artículo citado, el escritor examinará —dice— "los planteos y soluciones más frecuentes"[7], desde luego para contradecirlos. Por ejemplo:

1. Que la tradición literaria argentina descanse en la gauchesca, su punto de partida y arquetipo... Algo propuesto por Lugones y refrendado por Rojas, si bien con distinto

enfoque y sentido. Y después, algo santificado por los nacionalistas que, dentro de esta línea discursiva, pontificaron que el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes era el "tipo de libro nacional"[8]. Evidentemente, Borges está muy lejos de tragarse sin más estas afirmaciones. Demostrará con argumentos teñidos por su habitual sutileza, que no es lo mismo *literatura gauchesca* que *literatura de gauchos*. Que el mítico *Martín Fierro*, como brillante culmen del primero, pertenece a un género literario tan artificial como cualquier otro. Y que sólo en el famoso pasaje de la payada entre Fierro y el Moreno, situada al final de la segunda parte, olvida momentáneamente el color local para hablar de temas universales, como el tiempo, el espacio, el mar, la noche...[9]

De cualquier forma, el giro de tuerca más inteligente de Borges al final de su crítica a este primer planteamiento del problema de la tradición argentina, consiste en afirmar que ese "culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rehacer por foráneo."[10] "Que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva" —insistirá agudamente el escritor[11], asestando un golpe bajo a los eternos indagadores de las esencias e identidades nacionales que tanto éxito tuvieron en Hispanoamérica a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, en el ensayo y en la narrativa... Como es bien sabido, la revisión sigue abierta. Todavía Rita de Grandis apoyándose en *Respiración artificial*, de Piglia, asevera que Borges "por un lado define la escritura del siglo XIX, su predominio europeísta; por otro, cancela la literatura de fin de siglo."[12]

Fiel a su taller literario de reescritura cuyo eje descansa en la cultura universal, Borges busca un apoyo erudito y extranjero para sostener sus tesis; y lo encuentra en la lectura de la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano*, de Gibbon, según la cual "lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local". La ausencia de camellos en el *Alcorán* termina de apuntalar una tesis que no deja de ser paradójica, de tener un sabor tan absurdo como pintoresco, ya que para postular que el argentino tenga la posibilidad de serlo... "sin abundar en el color local" recurre a la comparación con Mahoma: "Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma" —dirá—. Gibbon o Mahoma, en realidad la dialéctica borgiana es siempre la misma: refrendar con opiniones ajenas, lo que es un convencimiento propio.

2. Descartada la gauchesca como tradición nacional en que ensamblarse (recuérdense muchos años después las palabras del prólogo-revisión del 69 a *Luna de enfrente* y su explícito rechazo de esa escritura como suya), queda una segunda posibilidad: la literatura española. Al respecto, Borges dedica pocas líneas a una opción que le parece aún más postiza que la primera. Escribir como españoles no es sino "una prueba de la versatilidad argentina" —dice—. ¡Y punto!

3. Una tercera tesis es objeto de la atención borgiana: el escritor argentino desvinculado del pasado está solo, como en los primeros días de la creación. No puede, en consecuencia, jugar a ser europeo. Es evidente que Borges ni se lo plantea: su acusado sentido del tiempo, así como su interés por los dramáticos acontecimientos europeos del siglo XX lo desmienten.

Solventadas, pues, estas cuestiones, la segunda parte del artículo se limita a responder a una pregunta clave: ¿cuál es la tradición argentina? Pregunta cuya respuesta interesa particularmente a nuestro escritor, ya que en función de ella planteará su propia escritura. En esta parte del texto se encuentra una frase antológica, tantas veces citada y glosada: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esa tradición".[13]

Los argentinos... "podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y que tiene, consecuencias afortunadas."[14]

Borges erige en centro la marginalidad y excentricidad americanas al afirmar su contrapartida: el derecho a manejar a su antojo los temas europeos.[15] Y, por supuesto, se aplica a sí mismo ese derecho, cuyas ventajas conllevan también evidentes limitaciones —según Echavarría— "Si el marginado, el *outsider* se ve obligado a operar con carencias y lagunas, con retazos del código cultural digamos dominante y ello le sirve por un lado para liberar su imaginación, por otro, esos lapsos pueden con frecuencia convertirse en instrumento de su propia disminución cuando no de su exterminio."[16] Dos matices al respecto: la predicada irreverencia nunca es tanta en su caso. Borges practica lo que se ha denominado una "poética de las variaciones"[17] una poética que progresivamente se inscribe con más fuerza en la tradición y tiende a limar disonancias. En consecuencia no existe irreverencia en el pleno sentido de la palabra, ya que el escritor dependerá cada vez más de sus deseos de inscribirse en el canon. Y en cuanto a los temas europeos, en su caso siempre estuvieron abiertos al universo, patrimonio de todo argentino que fatalmente refleja que lo es, si no se esconde tras una elaborada máscara. Para concluir —y en eso estoy totalmente de acuerdo con el crítico puertorriqueño— es obvio que desde sus planteamientos escriturales Borges "ha modificado la forma de leer el mundo."[18]

La creación artística como relectura, o de la poética borgiana

El último párrafo de este emblemático ensayo puede considerarse una declaración de intenciones, en cuanto a su escritura, desde la óptica de la fijación de un canon argentino. Allí dirá: "Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también buenos o tolerables escritores."[19]

El sintagma "sueño voluntario" para definir la creación artística podría propiciar todo un debate en torno a la estética, al taller de laboratorio del argentino. Hay mucho trabajado y publicado en este sentido[20]. En ese "comercio del poema con el lector" en que consiste la poesía —por ejemplo—, Borges conjuga lo racional y lo afectivo, cuyos modelos centra en Platón, Emerson, Browning, Frost, Unamuno y quizá Valéry[21], para crear su mundo literario. Si momentáneamente nos ceñimos a la poesía y recorremos algunos prólogos, comprobaremos que desde la definición de la poesía como "magia» y «misterio" —propia del prólogo de *El otro, el mismo*— acabará desembarcando en la defensa de una suerte de "poesía intelectual" —en el prólogo de *La cifra*—. Recojamos algunos textos:

> La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico [...] es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo subconsciente). En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de una obra...[22]

Es curioso que este sentido poético, tan martiano, pervive hasta el final. Está en *Elogio de la sombra*[23] y todavía reaparece con fuerza en *Los conjurados*[24], donde dirá: "Escribir un poema es ensayar una magia menor". El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Hasta el final continúa intentando aquello en que —según sus palabras— ha fracasado una y otra vez. Así en *La cifra* se había resignado a "lo que suele denominarse poesía intelectual"[25], tras haber "comprendido que me está vedado —dice— ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento."[26]

No quiero insistir por esta línea dado que lo que me interesa es llegar a la fijación de un canon en Borges, un canon argentino y universal a la vez. Ese sintagma tan conocido de *El otro, el mismo*: "ajedrez misterioso la poesía"[27] no hace sino sintetizar el "extraño maridaje del sentimiento y la palabra, que recupera y traduce la experiencia y la emoción irrepetibles"[28]... Un idioma —en palabras de Borges recogidas en el prólogo a *El oro de los tigres*— es una "tradición, un modo de sentir la realidad."[29] Que, en su caso, engloba y fagocita toda una teoría de la lectura como reescritura, aplicable tanto a sí mismo como a los otros[30]. Por ejemplificar en la poesía, recordemos una vez más: si ésta consiste en el "comercio del poema con el lector", la vigencia de los clásicos nunca dependerá de un canon fijado por un emisor, sino que estará en estrecha dependencia de la recepción y revitalización de los textos a través de los siglos. Algo que Borges ha especificado muy claramente en distintas ocasiones y que tiene varias vertientes de abordaje —como veremos más adelante—. Yo voy a ceñirme ahora a una concreta: la que se refiere al libro.

Del libro y sus implicaciones

Para el argentino, "de los diversos instrumentos del hombre el más asombroso es sin duda el libro"[31], por el que entiende una extensión de la "memoria" e "imaginación", es decir, algo en lo que cabe lo vivido y soñado —una y la misma cosa— por cada ser humano. La conferencia que lleva por título "El libro"[32] sigue en su primera parte las ideas expuestas en "Del culto a los libros", el ensayo de *Otras inquisiciones* (1952)[33]. Allí se recordaba cómo la Antigüedad dio categoría y preeminencia a lo oral sobre lo escrito. Pitágoras, Platón, Cristo y Buda —en la conferencia del 70— están al servicio de esta idea. Es del Oriente de donde procede el concepto de "libro sagrado" que tuvieron y tienen Mahoma, los judíos y los cristianos: un libro dictado por la divinidad, un libro por el que habla el Espíritu.

Tal vez convendría recordar aquí que el canon occidental en su origen es también de tipo religioso, o al menos estuvo muy ligado a la Biblia y los libros sagrados[34]. De ahí procede el concepto de autoridad habitualmente conectado con los canónicos —que no necesariamente clásicos—. Es obvio que procesos como la airada proclamación de la muerte de Dios, la desacralización y secularización de la vida cotidiana desplazaron esa sacralidad al libro poético, libro inspirado por el Espíritu o —como dice Borges— "más moderna y tristemente por el subconsciente". Los románticos siguieron la vía abierta por la conjetura de Bacon, quien habló del "volumen de las Escrituras" —que revela la voluntad divina— y el "volumen de las criaturas" —que revela su poderío. Uno no es sino la metáfora del otro. Habría que añadir que en nota posterior Borges se desdice y matiza esto. Doscientos años después de Bacon, Carlyle "estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente y en la que también nos escriben" —recordará Borges en "Del culto a los libros".[35] En ese sentido, la última parte de este ensayo —genotexto de la futura conferencia— se instala en lo gnoseológico-ontológico-trascendente (cosa que no sucederá en la conferencia) al abordar dos interpretaciones del libro en el siglo XIX: las de Mallarmé y León Bloy. Para refrendarlo, cito ahora el final del ensayo del 52: "El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo".[36]

Hay otras maneras de decirlo desde la misma poesía capaz de encerrar un mundo que cada lector del mañana revivirá, estableciendo una relación personal con su mundo. De ahí la magia del libro: ser vida, siempre igual y siempre distinta... crear historia, generar tradición. En *Historia de la noche* (1977) reposa hoy el poema "Un libro", muy representativo al respecto:

Apenas una cosa entre las cosas
pero también un arma. Fue forjada
en Inglaterra, en 1604,
y la cargaron con un sueño. Encierra
sonido y furia y noche y escarlata.
Mi palma la sopesa. Quién diría
que contiene el infierno: las barbadas
brujas que son las parcas, los puñales
que ejecutan las leyes de la sombra,
el aire delicado del castillo
que te verá morir, la delicada
mano capaz de ensangrentar los mares,
la espada y el clamor de la batalla.

Ese tumulto silencioso duerme
en el ámbito de uno de los libros
del tranquilo anaquel. Duerme y espera[37]

Pero ¿qué pensar del diabólico libro de arena[38], ese engendro infinito que obsesiona a sus dueños hasta casi la locura? El libro es infinito e inabarcable, porque el mundo es caótico y laberíntico, torre de Babel y biblioteca siniestra —como reseñaron tantos críticos a partir de Alazraki—. El hombre una y otra vez intentará poner orden en el caos... Asimismo una y otra vez fracasará inexorablemente. Pero siempre se sentirá fascinado por la tarea. Metáfora de la incapacidad humana para aprehender el mundo en un libro (como, a otro nivel, lo había sido Tlön...)[39].

Si bien esta línea de trabajo parece alejada de una posible teoría acerca del canon y los clásicos, no cabe duda de que en ese momento Borges tiene ya muy claro qué sentido tienen los libros, la tradición y el parnaso clásico. Será clásica la obra capaz de encerrar en sí todo un universo atemporal, con el que en cada momento histórico puedan conectar las preocupaciones del ser humano. Pero, además, a estas alturas Borges funciona como profeta de sí mismo. Eso es patente desde textos emblemáticamente antologizados por ese "Borges y yo" de *El hacedor* (1960), en los que intentará desaparecer en favor de la obra convirtiéndose así en "libro", en parte de esa biblioteca infinita y, como tal caótica, imagen del mundo. Tal vez el poema "Los libros" de *La rosa profunda* (1975) refleje, con cierto tono elegíaco, la paradoja en la que perpetuamente se debate el escritor: su identificación orgullosa con los libros que no ha escrito, que constituyen el patrimonio universal, por un lado; y el deseo de que su propia escritura adquiera para los hombres del mañana ese valor taumatúrgico:

Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienes grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre.[40]

Al concluir este apartado vuelvo atrás para recoger sintéticamente las ideas de Borges en la conferencias y ensayos que venía glosando: libro como sucedáneo de la palabra oral y, en consecuencia, desprestigiado en la Antigüedad; libro como algo sagrado y, por tanto, instrumento del Espíritu, lo que implica una positiva interpretación axiológica. Queda por considerar un último aspecto: el del libro como representación de la esencia del país. Aspecto que Borges trata en su conferencia "El libro" y que apunta más directamente a la creación de un canon, un parnaso ligado a los clásicos, aunque —insisto— nunca podamos identificarlos sin más. Borges recorre las identificaciones más consagradas: Shakespeare *es* Inglaterra; Goethe, Alemania; Francia debería corresponder a Hugo; España equivale a Cervantes por su *Quijote* y Argentina ha elegido como libro nacional el *Martín Fierro*. El escritor rechaza por inoportunas y poco representativas estas simbolizaciones. Las va repasando una por una para hacer ver que Shakespeare es demasiado locuaz para la flema inglesa, demasiado hiperbólico en sus metáforas para casar bien con un pueblo templado por la contención. Alemania, proclive al fanatismo patriótico, eleva a su parnaso a un hombre como Goethe, a quien nunca importó excesivamente el concepto de patria. Hugo es demasiado decorativo y metafísico para la codificación nacionalista francesa. Cervantes, tolerante en demasía —dirá Borges— para un país como España, un país que tuvo una Inquisición.

Y en cuanto a Argentina, Borges no puede entender por qué su tierra eligió como libro emblemático la crónica de un desertor, teniendo como tiene una historia militar, de espada, a sus espaldas. "Nosotros hubiéramos podido elegir el *Facundo* de Sarmiento, que es nuestro libro"[41] —dice—. Repárese en que Borges no titubea al decidirse por el *Facundo*. Podría haber dicho "es uno de nuestros clásicos"; pero, no. Lo presenta como "nuestro libro". Es bien conocida la fascinación borgiana por Sarmiento: los poemas que le dedica a partir de "El general Quiroga va en coche al muere" (1925), o su edición de la autobiografía *Recuerdos de provincia* (1850). Por no hablar de la atracción por la violencia, ejemplificada en gran medida en la figura de Facundo Quiroga, el caudillo de los Llanos. Todavía hablando con Ferrari, un año antes de morir, vuelve al tema en los mismos términos.

Retornando al tan discutido asunto de la identidad literaria de un país, Borges concluye que ese parnaso descansa en la paradoja, en la antítesis: "Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos".[42]

Y nosotros hoy, desde la óptica de *El canon occidental* de Harold Bloom que eleva al parnaso canónico conjuntamente a Shakespeare, Cervantes y Borges, replantearíamos si en su caso habría que considerar proféticas estas palabras. ¿Es Borges un antídoto a ciertos excesos del carácter argentino? ¿Es la temprana contrapartida al excesivo color local de la primera vanguardia ultraísta? La pregunta parece redundante si nos atenemos a la consideración de su obra y a sus tempranas declaraciones —como he comentado al glosar su artículo "El escritor argentino y la tradición"—. Borges no sería la excepción que confirma la regla; por otros motivos, su consideración como clásico sería la regla misma, atendería a lo que él fue detectando con su habitual sutileza.

Volveremos al asunto de los clásicos, pero antes quisiera reseñar la última parte de su conferencia sobre "El libro". Como Montaigne y Emerson, Borges prima el aspecto lúdico de la lectura: el libro debe dar felicidad, ser una causa de placer para sus lectores. Él lo ha demostrado especialmente con sus relatos, que enganchan a través del suspense. Su literatura, en cuanto supone la colaboración del lector, está más cerca de los planteamientos emersonianos que de los de Montaigne, para quien leer no debe costar esfuerzo. La visión emersoniana de la biblioteca como mágico gabinete en el que esperan, mudos, los

mejores espíritus de la humanidad hasta que alguien los rescate, está muy en línea con los planteamientos que arrancan de aquellas famosas palabras de *Fervor de Buenos Aires*: "Nuestras nadas poco difieren: es fortuito que sea yo el redactor y tú el lector de estas líneas". La literatura no es sino un patrimonio universal, atemporal, que cada lector rescata para recrearla y seguir proyectándola hasta el futuro.

Las dos últimas páginas del texto correspondiente a esta conferencia se cierran con una declaración de principios, que enlaza el culto a los libros con la creación poética. Cito al escritor:

> Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.[43]

Palabras muy acordes a lo que el argentino siempre declaró: su mayor orgullo por las páginas leídas que por las escritas; su concepto de escritura y lo que adeuda a la lectura, a esa compleja combinación de olvido y recuerdo. "Un libro se lee para la memoria" —dirá en el mismo texto; y ese acto de lectura encierra todavía hoy un no se qué de santidad que no deberíamos perder. En cada relectura el libro ha cambiado porque en cada relectura "es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros."[44] Este concepto de "leer el tiempo", de "leer la historia transcurrida" es apasionante. El culto del libro no sólo confiere felicidad, sino que también hace progresar la historia.

Los clásicos y su status

Pero ¿qué libro? ¿Cuáles son los baremos que convierten un libro o un autor en clásico? ¿Se deben leer exclusivamente los clásicos? Para responder a estas cuestiones bucearemos en esas escasas dos páginas del ensayo "Sobre los clásicos" que Borges escribe a los 66 años, en un momento en que la crítica le ha consagrado ya como tal. Les remito a él para los prolegómenos y voy directamente a la tesis planteada como tal. Dice el autor:

> Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente esas decisiones varían.[45]

De aquí se desgajan sin problemas dos corolarios interdependientes: el ser clásico depende del acto de lectura de generaciones venideras, es decir, es una cuestión ligada al horizonte de expectativas de una comunidad, a la estética de la recepción. En consecuencia, es un concepto relativo. No podría ser de otra manera: "La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas".[46]

Borges que ha pasado toda su vida en una biblioteca, rescatando modelos literarios, inscribiéndose en la estela literaria de grandes hombres cuyos méritos ha glosado preferentemente en la poesía desde ese concepto archiconocido de que cada escritor crea sus modelos y al hacerlo inventa una tradición; no teme ahora desdecirse de sus presupuestos. Aun así, todavía rescata la parcela de las emociones si bien mediatizada por el adverbio "quizá": "Las emociones que la literatura suscita son, quizá, eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud [...]. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre"[47], porque además la noción de clásico no está ligada al mérito de las obras —no descansa en el emisor— sino en "esa misteriosa lealtad" con que "urgidas por diversas razones, las generaciones de los hombres [...] leen con propio fervor."[48]

En síntesis: si el misterio (la magia o inspiración del Espíritu) presidía la creación poética, ese mismo misterio subyace en los circuitos de recepción. Misterio que ahora podría tener mucho que ver con el azar, la fatalidad, la desidia o el interés humano a la hora de leer las obras. El futuro queda en manos de ese azar, pero Borges se atreve ahora a mucho más: no es que las grandes obras, las obras marcadas por el signo específico de la Belleza, pervivan o no según esos avatares. Es que no son los grandes escritores quienes detentan su monopolio. En 1965, el escritor reconoce su evolución respecto de ese asunto:

> No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas de un mediocre o en un diálogo callejero.[49]

Esa democratización de la belleza, junto al aspecto gozoso que debe llevar consigo la literatura, explica ciertas elecciones de su *Biblioteca personal* (1988), o algunos asertos de su *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Sus autores favoritos no siempre son los clásicos; más bien, su lectura convierte en clásicos a escritores que tal vez nunca serán entronizados en los parnasos nacionales o universales. De cualquier forma hay que matizar la distancia entre ambas colecciones de textos: mientras los libros de su *Biblioteca personal* fueron, obviamente, elegidos por él, los escritores para los que escribiera los prólogos en el 75 van más allá. Le interesan los primeros, aquellos "cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir"[50], "una biblioteca de preferencias". Preferencias generadas por la "no saciada curiosidad que me ha inducido —dice Borges— y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas"... El circuito no se cerrará hasta que el libro encuentre su destinatario. Borges —en la última parte del prólogo que estoy glosando lo ratifica—:

> Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica.[51]

Muchas de estas ideas del 88 concuerdan por completo con las tesis deslizadas en el libro del 75; en realidad no hacen sino reescribirlas. Pero el *Prólogo de prólogos* tiene más enjundia: tras reconocer la inexistencia de una "teoría del prólogo" que suele degenerar en "oratoria de sobremesa" o "panegírico fúnebre", lo define con rotundidad: "El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. No sé qué juicio favorable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años".[52]

No es el momento de abordar las características de la crítica borgiana, que en los últimos años ha merecido detenida atención de los estudiosos[53]. Pero sí me gustaría resaltar que, en esa revisión que constituye el *Prólogo de prólogos* fechada en noviembre del 74, Borges se despega, como tantas veces, de muchos de estos autores y diseña "el plan de otro libro más original y mejor [...] que constaría de una serie de prólogos de libros que no existen"... Realidad/irrealidad, los libros favoritos, aquellos que deberían perdurar quizá sean los nunca escritos; sus argumentos "serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán"...

En agosto del 84, a sus 85 años, un Borges que se ha resignado a ser tal vez insípido, que apuesta por la serenidad, dialoga con Ferrari acerca de los clásicos. Y lo hace con la convicción de repetirse porque sus ideas no han variado en lo esencial. Frente a Eliot, que pensaba que "sólo puede darse un clásico cuando su lenguaje ha llegado a una cierta perfección"[54], reitera:

> Creo que un libro clásico es un libro que leemos de un cierto modo. Es decir, no es un libro escrito de cierto modo, sino leído de cierto modo [...] es un libro leído con respeto. Por eso yo creo que, el mismo texto, cambia de valor según el lugar en que está[55].

Siguiendo con su habitual "poética de la lectura", la entrevista recoge otra idea importante de la estética borgiana, la de que "el compenetrarse con un autor es, de alguna manera, ser ese autor"[56]. Idea expuesta en "Tlön...", reiterada tanto en multitud de entrevistas como en sus prólogos más conocidos —en realidad, eso explica que merezca la pena el goce de leer determinados autores secundarios—. Borges rescata y elige a sus clásicos, los de siempre con Shakespeare a la cabeza —cfr. *La memoria de Shakespeare* (1980)—. A continuación, reivindica con fuerza a los más jóvenes entre los que entresaca a sus autores favoritos: Stevenson, Chesterton, Mark Twain, Emerson...

En el diálogo, el argentino expone dos caminos seguidos por los clásicos: 1. El de aquellos como Homero, Milton, Tasso, que invocaron a la Musa y se propusieron escribir una obra maestra; y 2. un otro distinto que consistiría en "remontar un hilo a partir de un hecho aparentemente secundario o anónimo". Sería el caso de Shakespeare, en el que no importa tanto el argumento como sus "posibilidades" infinitas... Borges apuesta por esta última forma, se inscribe en una poética de las variaciones de la literatura. Quizá de hecho —dice— la literatura sea una suerte de variantes sobre algunos temas esenciales.

Borges, clásico viviente

El quiebro final, inevitable, de estas consideraciones se impone por sí mismo: Borges fue convirtiéndose, poco a poco, en clásico viviente por medio de un doble proceso que lo involucró a fondo. Su afán de limar y reescribir tuvo como norte y guía "no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad."[57] Por su parte, la crítica ayudó a consagrarlo como tal, muy tímidamente al principio pero de forma espectacular y sostenida a partir del premio *Formentor* y de *L'Herne*, el número homenaje que los franceses le tributaron al comienzo de los sesenta. El final de esta década vio aparecer las primeras tesis en los Estados Unidos. Después se sucedieron entrevistas, homenajes[58]. En definitiva, la difusión internacional de un clásico viviente consagrado en *El canon occidental*, de Harold Bloom.

Me gustaría terminar este artículo con algunas consideraciones de Curtius, Calvino y García Gual sobre lo que implica la lectura de los clásicos, por lo que pudieran afectar a Borges. En la segunda parte del capítulo XIV de su *Literatura europea y Edad Media Latina* (I)[59] titulado "Clasicismo", Curtius se remonta a la creación del canon moderno, situando el primer intento en la Italia del XVI y pasando revista, a continuación, a los otros países latinos. La eterna querella entre antiguos/modernos tiene su correlato en la más actual alternancia clasicismo/romanticismo. Según el profesor y por lo que se refiere a esta última, Francia tendría un clasicismo; no así España o Inglaterra. Alemania compartiría ambas tendencias. Para Curtius —y esto es lo que me parece fundamental como conclusión de su estudio acerca de qué sea el clasicismo—:

> Querer forzar el desarrollo de todas las literaturas europeas, desde 1500, para hacerlo caber en un esquema estrecho que no es sino abstracción de la literatura francesa, equivale a deformar lamentablemente la historia. Por desgracia, la literatura comparada francesa ha erigido este error en doctrina oficial.[60]

Es decir: ya no es sólo que Borges tenga su peculiar acepción de lo que debe ser un clásico; además los teóricos más tradicionales extreman sus cautelas respecto a conceptos como el clasicismo francés. Y para ello se apoyan en sus propios críticos, por ejemplo Sainte-Beuve, quien ya se dio cuenta de que el canon francés debería destruirse para

concebir una literatura mundial en la que cupieran grandes creadores como Shakespeare y Goethe, a quienes incorporó a mediados del siglo XIX. Ahora, a fines del XX, el canon se abre de nuevo para asumir junto a ellos al argentino Borges, con peculiaridades que están a años-luz de la norma académica.

Por lo que se refiere a Calvino, recomendaría su breve pero sabroso artículo “Por qué leer los clásicos”[61]. Se trata de un ensayito de 1981, articulado en torno a catorce definiciones de “clásico”. Entre ellas, habría que destacar el carácter de inagotabilidad de un libro de ese talante, que se plasma en varios puntos de su credo: “nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado” (punto 7). “Nunca terminan de decir lo que tiene que decir” (punto 6)... “Cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan” (punto 9).

Además de cierto aire de familia con estos planteamientos, Calvino coincide con Borges al menos en dos conceptos básicos. El primero se nuclea en torno a los puntos 4 y 5: “toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera” y “toda lectura de un clásico es en realidad una relectura”. Sobre esto ya hemos abundado... En cuanto al segundo, podría sintetizarse en el punto 10: “Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.” “El Aleph”, “La biblioteca de Babel”... y tantos otros textos borgianos deberían ponerse en contacto con este aserto.

Por fin, para Calvino es clásico aquel libro “que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizá en contraste con él” (punto 11). ¿Y qué decir de Borges que pasa su vida preguntando por el sentido de la misma? Tan seguro está Calvino de que éste es el eje en que descansa un clásico que termina su ensayito diciendo: “Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado...”[62]

Carlos García Gual, investigador insaciable de las primeras literaturas europeas, de los mitos grecolatinos, cuyo *Diccionario de mitos* (Planeta, 1997) ha alcanzado una inmensa difusión, estudió en su momento a Borges en relación con estos temas[63]. En agosto del 98 publicó en *Nueva Revista*[64] una reflexión al hilo del asunto que nos ocupa, bajo el título “Leer a los clásicos”. García Gual conoce y glosa a Calvino, entre otros, y se inscribe en la línea de la estética de la recepción para ofrecer sus reflexiones al respecto: “los clásicos son los supervivientes de esa derrota de todo lo efímero”[65]. Y se debate entre la necesidad de establecer un canon —compuesto por clásicos universales como Homero, Platón, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes..., clásicos nacionales y los clásicos particulares de cada uno—; y el deseo de adscribirse al hedonismo avalado por Borges...

“Lo que nos atrae de los clásicos es que nos siguen hablando, aleccionando, intrigando”[66] —dirá—. A sus palabras me remito para erigir en clásico a un Borges que, no sólo pero de manera más intensa y sugerente, nos sigue hablando en este año del centenario de su nacimiento.

Notas

1 Cfr., entre otros, Rasi, Humbertom, *Lo argentino en la obra de Jorge Luis Borges,* Stanford University, 1971.

2 Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión,* O.C., I, Barcelona, Emecé, 1989, 270-271. En adelante citaré en el texto por esta edición de las *Obras completas,* con la abreviatura O.C.

3 *Las armas secretas,* Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1994.

4 *El primer Borges,* Buenos Aires, F.C.E., 1993, especialmente las páginas 92-116.

5 "El escritor argentino y la tradición", *loc. cit.,* 267.

6 En *Conjurados*. *Anuario borgiano I,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Jorge Luis Borges, Universidad de Alcalá-Franco María Ricci, 1996, 55-62 (55).

7 "El escritor argentino y la tradición", *loc. cit.,* 267.

8 *Ib.,* 271.

9 Cfr., Repetto, Elsa, "La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, jul.-sept. 1992, núms. 505-507, 401-412.

10 "El escritor argentino y la tradición", *loc. cit.,* 270.

11 *Ib.,* 270.

12 De Grandis, Rita, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José Mª Arguedas, Mario Vargas LLosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia,* Beatriz Viterbo (ed.), Rosario (Argentina), 1991, 130.

13 "El escritor argentino y la tradición", *loc. cit.,* 272.

14 *Ib.,* 273.

15 En ese sentido, vuelvo a remitir al artículo de Echavarría, con cuyo análisis coincido. Dice así: "¿Podría pasar por desapercibido que lo que acerca y sirve de intermediario entre el novelista hindú y el hombre de letras argentino que redacta, en español, la nota bibliográfica desde Buenos Aires sea la lengua y la cultura de Inglaterra, que Europa sea la que sirva de punto de enlace entre dos culturas que, en el contexto de ese continente, se encuentren en los extremos, en las márgenes, supeditadas a una cultura metropolitana y dominante?", 55.

16 Echavarría, Arturo, *América..., op. cit.,* 60. Tomando como punto de partida este planteamiento, el crítico aplicará este patrón a buen número de relatos del argentino.

17 Cfr., al respecto, el libro de Vicente Cervera que sigue a Genette: me refiero a su estudio *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad,* Murcia, Universidad de Murcia, 1992

18 *Ib.,* 62.

19 "El escritor argentino y la tradición", *loc. cit.,* 274.

20 Cfr., Lagmanovich, David, *Los prólogos de Borges, raíces de una poética* (en *Sur.* Buenos Aires, 1982, núms. 350-351; 101-115); y Oviedo, José Miguel, *Borges: el poeta según sus prólogos* (en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 1985, núms. 130-131; 209-220).

21 Cfr., al respecto, el prólogo de *La cifra*: "Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxymoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos", O.C., III, 291.

22 *La rosa profunda,* O.C., III, 77.

23 O.C., II, 354.

24 O.C., III, 455.

25 O.C., III, 291.

26 O.C., III, 291.

27 O.C., II, 236.

28 Albert Robbatto, Matilde, "La originalidad poética de Jorge Luis Borges", *La Torre*. *Simposio/Homenaje a Jorge Luis Borges,* Puerto Rico, Río Piedras, 2, oct.-dic. 1988, núm. 8; 587.

29 O.C., II, 459.

30 El estudio más sugerente al respecto tal vez sea el de Laffon, Michel, *Borges ou la réécriture,* Paris, Seuil, 1990. Interesan especialmente para el asunto aquí tratado: *2. Le monde comme réécriture* (17-30) y *3. Le livre comme aboutissement* (31-34).

31 O.C., IV, 165.

32 Hoy recogida en *Borges oral* (1979), O.C., IV, 165-171.

33 O.C., II, 11-156.

34 Cfr., además del consabido y polémico libro de Bloom, el colectivo coordinado por Enric Sullá para Arco-Libros bajo el título de *El canon literario,* Madrid, 1998.

35 O.C., II, 94

36 *Otras inquisiciones,* O.C., II, 94.

37 O.C., III, 181.

38 Cfr., el relato homónimo de 1975 recogido en O.C., III, 68-71.

39 A la fascinación de Borges por la Biblia como el libro por antonomasia, el “libro de libros”, corresponde su interés por las enciclopedias, que podrían considerarse la alternativa, laica y secularizada, al libro divino. Como éste compendia la revelación divina al hombre, en la Enciclopedia por antonomasia el hombre decide abarcar y congelar todo su saber. Y fracasa...

40 O.C., III, 110.

41 “El libro”, O.C., IV, 169.

42 *Ib.,* 169.

43 *Ib.,* 170.

44 *Ib.,* 171.

45 *Otras inquisiciones,* O.C., II, 151.

46 *Ib.,* 151.

47 *Ib.,* 151.

48 *Ib.,* 151.

49 *Ib.,* 151.

50 *Biblioteca personal,* O.C., IV, 451.

51 *Ib.,* 451.

52 *Prólogo de prólogos,* O.C., IV, 14.

53 Cfr., el número 3 (enero de 1997) dedicado por la revista *Variaciones Borges, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for the Studies and Documentalism,* Iván Almeida y Cristina Parodi (eds.), Denmark, University of Aarhus.

54 Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo, *Diálogos,* Barcelona, Seix, 1992, 82.

55 *Ib.,* 82-83.

56 *Ib.,* 86.

57 *El otro, el mismo,* O.C., 236

58 He estudiado el papel de la crítica en la conversión de Borges en un clásico en mi libro *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico* (Madrid, Universidad Complutense), en prensa. [El libro que anuncia la profesora María Caballero Wangüemert ya puede consultarse: *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico,* Madrid, Editorial Complutense, 1999. **Nota de los editores**].

59 México, F.C.E., 1976.

60 *Ib.,* 381.

61 Recogido en el libro homónimo, Barcelona, Tusquets, 1994, 13-20.

62 *Ib.,* 19.

63 Cfr., su exhaustivo e interesante artículo “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Borges*. Madrid, jul.-sept. 1992, núms. 505-507, 321-345.

64 Madrid, nº 58.

65 *Ib.,* 33.

66 *Ib.,* 37.

El Aleph Cinematográfico

Sergio Vallhonrat
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

Introducción[1]

"El Aleph" de Borges narra la historia de dos escritores. Uno de ellos, el propio autor, visita varias veces la casa de otro escritor que, al final del cuento, le confiesa un gran secreto. De pequeño descubrió bajo la escalera de madera de su casa un agujero, el Aleph, a través del que se podían contemplar todas las imágenes del mundo. Dicho agujero le permitía narrar acontecimientos históricos y describir paisajes con verdadera precisión y, en consecuencia, realizar mejores trabajos literarios.

El contenido altamente visual de ese Aleph que describía Borges atrajo de inmediato mi atención, pues presentaba grandes similitudes con el principio de la fotografía y del cine. Se trata de un agujero por el que penetra la luz y proyectándola sobre una superficie crea un mundo de imágenes que se superponen. Posteriormente, consideré que dicho Aleph podía entenderse, además, como una metáfora del ojo humano. Bajo mi punto de vista, Borges pretende mostrarnos, en un intento de reflexionar sobre el talento, que todos disponemos de ese Aleph, pero que existen diferencias en la manera en que cada uno ve el mundo a través de él.

Estas dos ideas, el Aleph como principio cinematográfico y como metáfora del ojo humano, me impulsaron a escribir el presente guión[2]. Así, me propuse mostrar, por un lado, el principio del cine a partir del montaje de una serie de imágenes que entran en movimiento al ser proyectadas por un pequeño agujero sobre una superficie y, por otro, el hecho de que todos disponemos de ese Aleph a través del cual observamos el mundo. En este sentido, tomé el Aleph como el factor que delimitaba la visión del mundo y, por consiguiente, la vida de los personajes de la narración.

Estructura del guión

El guión consta de una estructura circular. Borja y la portera, dos personajes unidos por su afición al voyeurismo, se reúnen en casa del chico para espiar a la nueva vecina, María, una fotógrafa. La portera no ve nada a través del agujero de la pared ("está la luz apagada", dice en la secuencia 2). Borja, en cambio, se ve atraído por una luz interior que le conduce a un mundo irreal. Tras narrar ese mundo, regresamos a la habitación donde están Borja y la portera. Se trata de una excusa para penetrar en un mundo irreal, donde se pondrán en movimiento mis objetivos.

(Borges, 1899-1999)

En ese mundo irreal, Borja es un joven que trabaja de modelo. María, es una fotógrafa que vive exclusivamente por y para la fotografía. Su mundo reside en sus cámaras y sus objetivos, es decir, son su Aleph. Borja está enamorado de María, pero para conseguirla deberá renunciar a su vida anterior. Tras varios intentos fallidos, Borja descubrirá que la única manera de conseguir a María será penetrando en su mundo, es decir, entrando a formar parte de su Aleph: la fotografía.

En este sentido, Borja será el único personaje que evolucione en el transcurso de la narración, pues el resto de personajes ya tienen su Aleph conseguido: María a través de la fotografía; la vecina a través de la mirilla de su puerta. Borja, por tanto, evolucionará hasta encontrar su propio Aleph, donde conseguirá a María. Dado que el Aleph de María es su cámara, Borja sólo podrá estar con ella en ese lugar.

En la secuencia 9, Borja cae al suelo abatido, pues no ha logrado conseguir a María. Una luz que proviene de la foto de la chica, incide sobre la pared dando forma a ciertas imágenes. Es el momento en que tratamos el principio del cine. En ese instante, Borja consigue verse en esas imágenes con María y, metafóricamente, descubrir que el único lugar en que su amor puede darse, es en el interior de una cámara fotográfica.

Tras encontrar su Aleph, regresamos al mundo real, y observamos que en la foto agujereada de María, está también Borja, lo que demuestra que ha encontrado su Aleph y en él ha dejado su huella.

El Aleph cinematográfico

Secuencia 1. Interior-día

Borja entra en el portal de su casa. Es un joven de unos treinta años que viste tejanos, un jersey de cuello vuelto y una gabardina. Por delante de él cruza una chica rubia, María, vestida de forma extremada. Borja vuelve la cabeza y se la queda mirando. La señora Teresa, la portera, mujer de unos sesenta años, vestida con una bata y unas zapatillas, se acerca a Borja.

SRA. TERESA: ¡Es su nueva vecina! Ya sabe lo que eso significa... Tengo unas ganas ya, después de tres meses.

BORJA: Está bien buena. ¿A qué se dedica?

SRA. TERESA: Es fotógrafa o algo así.

BORJA: Pues a mí no me importaría posar para ella.

SRA. TERESA: Quite, quite, estas profesiones... quién sabe lo que hará en su casa.

BORJA: ¿Le gustaría verlo, verdad? Pásese esta noche por mi casa.

Secuencia 2. Interior-noche

En el interior del piso de Borja, éste y la portera retiran un mueble de la pared. Borja extrae un taco de la misma y mira a través del agujero.

BORJA: No se ve nada, debe de haber algún mueble que ha tapado el agujero.

Borja se retira un momento y vuelve con un berbiquí. Perfora la pared un poco más arriba. La portera, cuando el agujero ya está hecho, mira por él impaciente.

SRA. TERESA, *retirándose de la pared*: Nada, no se ve nada. Está la luz apagada. ¡Vaya lata! ¡Con lo divertidos que eran los numeritos de los Martínez!

BORJA: Tiempo al tiempo, señora Teresa...

Borja acerca su ojo al agujero. Una resplandeciente luz ilumina el interior de la habitación vecina.

Secuencia 3. Estudio de María-día

La luz cegadora va disminuyendo progresivamente. Vemos una pared llena de fotos, una de ellas es de María y está agujereada. Tras el agujero se deja entrever el ojo de Borja. María cruza la habitación y se sitúa tras una cámara fotográfica, apoyada en un trípode. Delante de la cámara hay una tarima y sobre ella se encuentra Borja. Su aspecto es más juvenil, pelo engominado, bien afeitado. Viste con una camiseta de tirantes, que resalta su musculatura, y un pantalón corto. María fotografía a Borja y éste tontea con su mirada y sus gestos.

María, *en tono severo*: Quieres hacer el favor de estarte quieto.

Borja se pone serio. María coge otra cámara, se la cuelga al cuello y se acerca más al cuerpo de Borja. Éste prueba otra vez con sus sonrisitas y gestos hasta enfadar a María. Ella deja caer la cámara que queda colgando sobre su pecho por la cinta.

María, *enfadada*: Ya está bien por hoy. Mi cámara sólo necesita de tus músculos.

Ella se dirige hacia la puerta y Borja, recogiendo su chandal del suelo, sigue sus pasos. Al lado de la puerta hay una mesita de la que ella saca unos billetes para pagar a Borja; mientras, él se viste con el chandal.

Borja, *con un tono dulce*: Esta noche hay una fiesta del gimnasio. ¿Quieres venir conmigo?

María, *lo mira de pies a cabeza y en tono seco...*: Me basta con tenerte en mis negativos.

En ese momento suena el timbre. María abre la puerta y entra un chico que saluda a María. Cruza por entre los dos y se dirige a la tarima.

Borja, *bajo el marco de la puerta*: Bien, pues hasta la próxima.

Se da la vuelta y María cierra la puerta.

Secuencia 4. Calle-día

Borja baja de su coche. Viste en chandal. Saca su bolsa de deportes. Cierra la puerta del coche. Por la otra acera María camina cogida de la mano de otro hombre, que tiene unos 40 años. María viste de manera informal y lleva su cámara colgada del cuello. Su acompañante viste con un traje impecable. Borja los ve y se agacha, abre la puerta del coche y se mete dentro. Mira a través de la ventanilla del acompañante y ve a María y al hombre tonteando. El hombre rodea a María con sus brazos.

Chico: María, ¡qué linda sos!

El chico la besa quedando la cámara de fotos entre ellos. Borja baja la cabeza apenado.

Secuencia 5. Estudio de María-día

Borja llama al timbre de la casa de María. Viste con un traje y lleva una bolsa de deportes en la mano. En la puerta de enfrente una mujer mayor mira por la mirilla de su puerta. María abre la puerta y Borja entra en el apartamento, el traje está arrugado y mojado. Borja intenta arreglarse el traje.

María, *irónicamente*: No sabía que lloviese.

Borja: No, no llueve es que... es que vengo del gimnasio. *(Mirando por la ventana por la que entra el sol).*

María: De acuerdo. Cámbiate detrás de las cortinas que hay al lado de la tarima.

Borja obedece y María prepara el material fotográfico.

María tiene la cámara lista y Borja sale de detrás de las cortinas con su indumentaria deportiva. Se sitúa en su lugar y María le fotografía.

Borja: María, ¡qué linda sos!

María se enfada y descarga su tensión disparando reiterativamente su cámara.

Borja, *dulcemente*: ¿A él no se lo harías, verdad?

María dispara de nuevo su cámara con síntomas de gran enfado. Borja agacha la cabeza, apenado, y mira a María que tras su cámara, le fotografía.

Secuencia 6. Casa de Borja-día:

En el interior de la casa de Borja, éste realiza ejercicios sentado en un aparato de gimnasia casero. Uno de sus brazos levanta una palanca del aparato. Con el otro sostiene un libro que lee en voz alta. Vemos la portada del libro. Se trata de "El Aleph" de Borges.

Suena el teléfono. Borja se levanta y se dirige a él.

Borja: Sí...

Manolo, *en off*: Borja, soy Manolo. ¿Qué pasa, chico? Hace días que no vas por el gimnasio. No estarás enfadado por lo del traje.

Borja: Bueno, yo...

Manolo, *en off*: ¿Porqué no te vienes esta noche a tomar unas copas con nosotros?

Borja empieza a juguetear con el libro de Borges.

Borja, *despistado*: Es que yo...

Manolo, *en off*: Borja, ¿por qué no te vienes esta noche?

Borja enrolla el libro formando un catalejo con él.

Borja, *mirando a través del libro*: Sí, bueno, yo...

Manolo, *en off*: ¿Qué pasa? Te tiene pillado esa fotógrafa, ¿eh?

Borja cuelga el teléfono y se queda mirando a través del agujero del libro.

Secuencia 7. Estudio de María-día

María fotografía a Borja, al que vemos a través de su objetivo.

Borja: Estoy leyendo "El Aleph" de Borges.

María, *secamente*: Borges.

Borja, *agacha un poco la cabeza*: Eso.

María: Borja, cállate.

Borja lo hace. María sigue fotografiándolo y se acerca al cuerpo de Borja. Éste, con cara de pícaro, levanta su brazo derecho hasta tocar la cámara de María.

María, *apartándose de Borja muy enfadada*: No vuelvas a hacerlo nunca más. Mis cámaras son sagradas para mí.

María se retira y Borja entra en las cortinas.

Borja, *en off*: Es bueno ese Borges, ¿eh? ¿A ti te gusta?

Borja sale de las cortinas y mira la habitación vacía.

Borja, *llamándola*: ¡María!

María sale de una habitación contigua donde tiene su laboratorio fotográfico y se dirige a la mesilla. Saca el dinero. Borja se acerca y saca de su bolsillo el libro de Borges.

Borja, *ilusionado*: Te decía que el libro este es muy bueno. Trata de un hombre que mira por un agujero.

María, *enfadada*: Tú si que tienes un agujero vacío en la cabeza.

Borja: Me gustaría que te lo quedaras.

María: No, ya lo tengo.

Llaman a la puerta. María abre y entra otro chico. Mientras María habla con el otro chico, Borja coge una cámara de ella que está encima de la mesa y deja el libro en su lugar. Se la mete en el bolsillo de la chaqueta y sale de la casa. María cierra la puerta tras él. En el rellano, Borja saca la cámara y juguetea con ella. La vecina lo observa a través de la mirilla. Borja baja las escaleras (saliendo de plano).

Secuencia 8. Exterior-día

Borja camina por la calle, con la bolsa de deportes, y se encamina al gimnasio. Se detiene frente a la ventana y mira a través de ella. Ve a sus amigos haciendo ejercicios gimnásticos. Sonríe y saca de la bolsa la cámara fotográfica de María. Se pone a enfocar con ella a través de la ventana.

A través del objetivo de la cámara, vemos a sus amigos en poses ridículas resaltando los músculos frente a un espejo. Borja baja la cámara con gesto entristecido. Mira la cámara. mira a través de la ventana y cabizbajo se marcha.

Secuencia 9. Estudio de María-día

Borja abre las cortinas y sale arreglándose la corbata. Saca la cámara de su bolsillo y mira a través de ella a María que busca dinero en el cajón. Se dirige hacia ella. A través de la cámara vemos a María vestida con una túnica con poses de Diosa. María le arrebata la cámara violentamente.

María, *muy enfadada*: ¡Imbécil!

María se gira, deja la cámara en la mesita y busca en el cajón. Borja saca un paquete de fotos del otro bolsillo. Cuando se dispone a hablar, María se gira y lo interrumpe.

María: No tengo dinero. Voy a sacar de un cajero. Hay uno cerca.

María abre la puerta, sale de casa y la cierra tras ella. Borja mira la puerta cerrada y se dirige a la pared de al lado, donde hay varias fotos colgadas. Pasea observando las fotos (las fotos son de él y de otros modelos). Al final de la pared hay un espejo. Borja se detiene ante él. Contempla su vestimenta, la cámara en una mano y el paquete de fotos en la otra. Mira las fotos de la pared. Se mira en el espejo. Abre las manos y la cámara y el paquete de fotos caen al suelo. Borja empieza a llorar y se derrumba.

Del agujero de la foto de María situado en la pared de enfrente, se proyecta una luz que incide en la pared donde se encuentra Borja. Borja levanta la cabeza y ve unas imágenes proyectadas. Están invertidas. Gira la cabeza y las contempla detenidamente. Las imágenes dejan de ser borrosas y se definen claramente. En ellas vemos a Borja con María, cogidos de las manos y sonriéndose felices. (Montaje de varios planos encadenados).

Cesa el haz de luz. Vemos la pared de enfrente y donde se encontraba la foto de María, hay una foto de María y Borja sonrientes y con un agujero en su centro. A través de él regresamos al ojo de Borja.

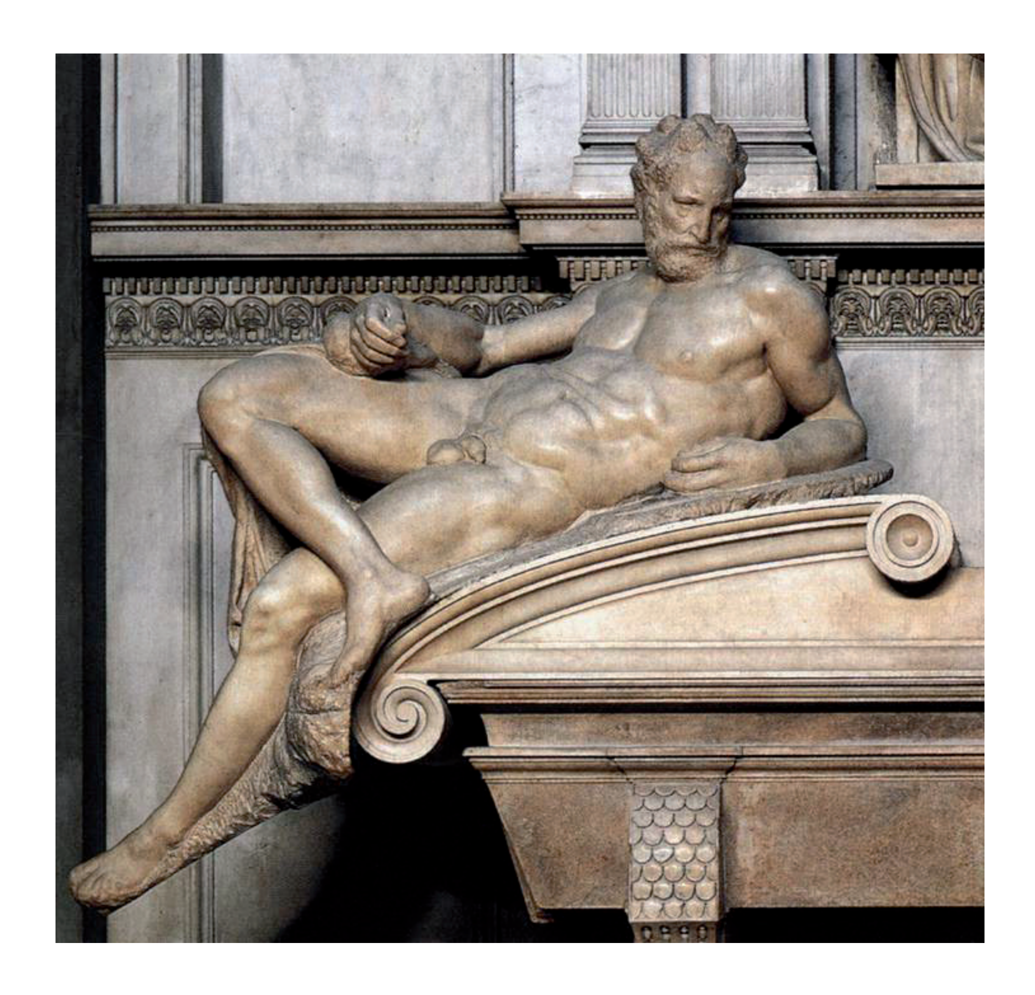
Secuencia 10. Interior-noche

Borja aparta el ojo del agujero en la pared y se da la vuelta mirando hacia la portera. Ésta le pregunta:

Sra. Teresa: ¿Qué?, ¿nada interesante, verdad?

Primer plano de Borja que inicia una media sonrisa.

(Borges, 1899-1999)



Notas

1 El presente guión fue premiado en 1995 en el concurso de guiones que anualmente realiza el *Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya* (CECC). El premio consistió en la financiación del rodaje de este proyecto.

2 Debo aclarar que, en ningún momento, me planteé realizar una adaptación cinematográfica del cuento de Borges, tarea que podría resultar complicadísima por otro lado, sino que simplemente me propuse escribir una historia en la que entraran en juego estas dos ideas que ese mágico agujero creado por Borges sugiere.

Y el poniente

Nada hace suponer una relación textual entre las tres gotas de sangre de la oca herida que caen sobre la nieve para que Perceval, absorto, sueñe el rostro de su dama y la sangre que delata, sobre la blanca trampa, el vuelo de Tristán que busca el fuego fugaz de Iseo.

Nada, salvo que todo texto es huella, presencia y ausencia a un tiempo, álgebra y fuego, aurora y poniente.

Quizás los versos del soneto LXXVI de Shakespeare —sonetos que Borges, desdeñoso del otro Borges, quiso autobiográficos— que abren esta silva de diversa lección: *y todo mi talento consiste en revestir la nuevo/ con palabras ya viejas; en usar lo ya usado* (cito por la traducción de Enrique Sordo) desplieguen certeramente la estrategia del texto concebido como *collage* y *reminiscencia*, según los cuños verbales que Severo Sarduy consagró en su conocido ensayo.

Cuatro años después de la muerte de Shakespeare, Marino, en la transitada senda de Horacio, Lucrecio y Petrarca, revestía las cosas nuevas con ropajes viejos, volvía a definir la *intertextualidad*, declaraba la muerte del *autor* exiliándolo de flor en flor y de libro en libro y ensalzaba el placer de la lectura no compartida, la fuente no revelada, la presa capturada en un mar sin arenas conocidas. O dicho con palabras de Alberto Girri, el poeta seguía creyendo en

el precioso
don que funcionara, y sigue aún,
en Horacio y en las Odas

Un poeta es lo que lee, aunque algunos sostengan que la literatura es un desiderátum de la vida y sean incapaces de comprender que no se puede leer a alguien por su amor y a otro por su estilo.

Quizás no sea cierto, pero *los viernes compartidos* no son menos cruciales que *las batallas de Bancroft y de Kohler* o el *hábito de Sandburg*.

Manuel Fuentes

(Borges, 1899-1999)

Universitat Rovira i Virgili

La aurora y el poniente recoge las aportaciones realizadas en el marco del Simposio Internacional Borges (1899-1999) organizado por la Universidad Rovira i Virgili y la Universidad de Lleida en noviembre de 1999.

